
„CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLESS)"

Klasycy na wakacje: FELLINI, OLMI, FASSBINDER, MENZEL
Festiwal w Cannes: RUMUŃSKIE FASCYNACJE
Wakacyjny repertuar: SUPERHEROSI DUŻEGO EKRANU
Western na bezdrożach: DZIKIE POLA MITOLOGII

KINO

7,50 Zł (W TYM 0% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

7/8
LIPIEC/SIERPIEŃ
2007

NAKŁAD 10.000 EGZ.

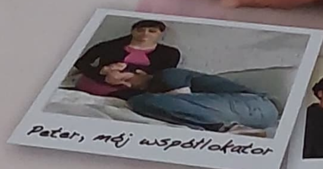


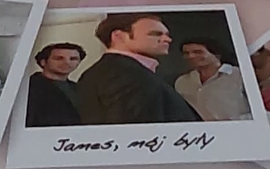
„GRINDHOUSE VOL. 1. DEATH PROOF"
HOŁD DLA KINA WSTYDLIWYCH PRZYJEMNOŚCI

MARY ELIZABETH WINSTEAD

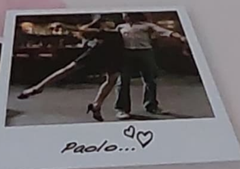
radio eska

TO JEDYNE NIESZCZĘŚCIE, KTÓREGO WSZYSCY PRAGNĄ!









BRITTANY MURPHY w komedii romantycznej

MIŁOŚĆ i inne nieszczęścia

ze specjalnym udziałem:

ORLANDO BLOOMA i GWYNETH PALTROW

W KINACH OD 20 LIPCA

A EUROPACORP PRODUCTION
IN COPRODUCTION WITH SKYLINE (LOD) LIMITED
IN ASSOCIATION WITH RUBY FILMS
WITH THE PARTICIPATION OF CANAL+
A FILM BY ALEK KESHISHIAN
"LOVE AND OTHER DISASTERS"
BRITTANY MURPHY MATTHEW RHYS
CATHERINE TATE SANTIAGO CABRERA
MUSIC BY ALEXANDRE AZARIA
EDITOR NICK ARTHURS
PRODUCTION SOUND MIXER SIMON HAYES AMPS

EuropaCorp

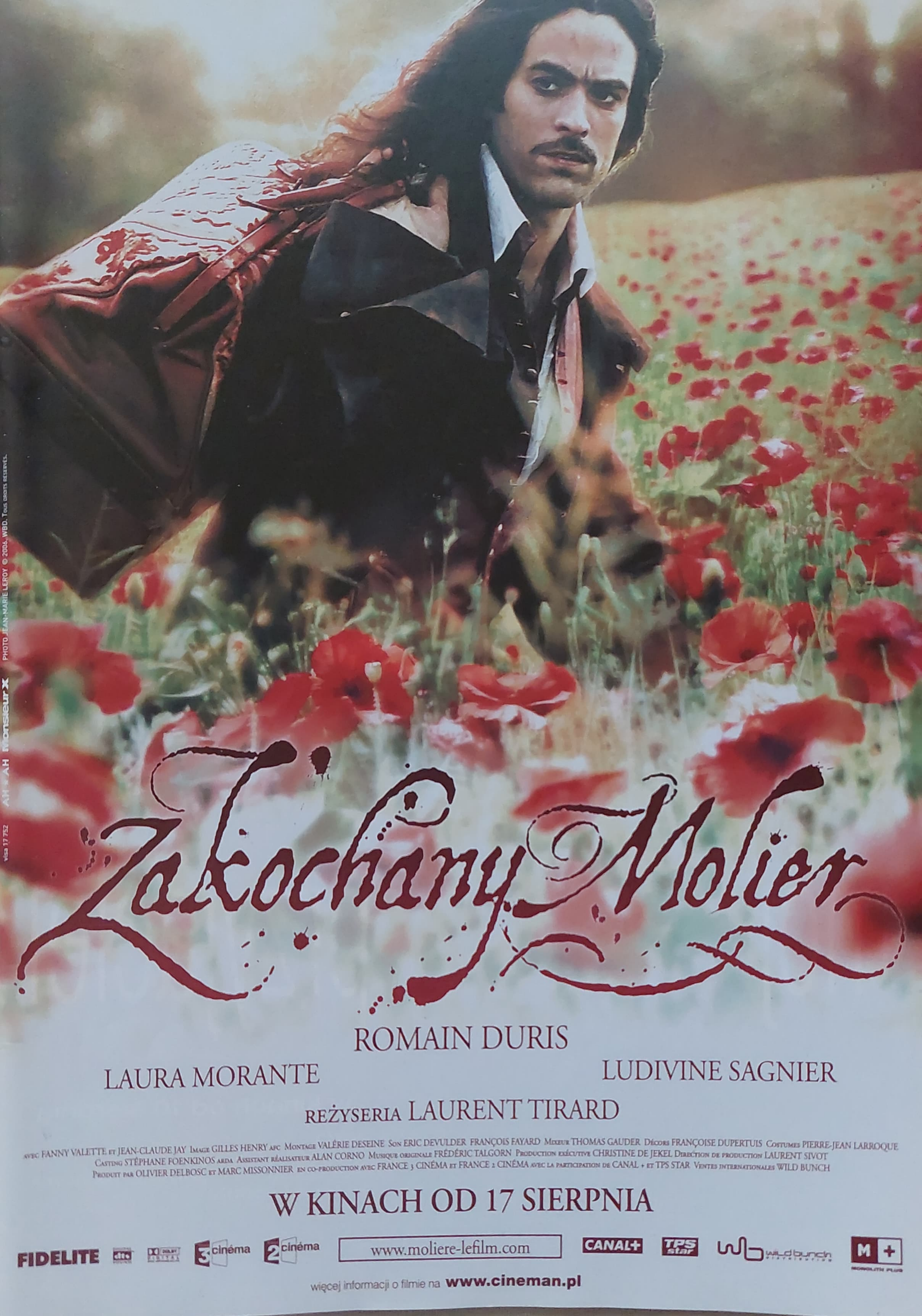
www.loveetsespetitsdesastres-lefilm.com

SOUND LAURENT KOSSAYAN
FRANCOIS-JOSEPH HORS
COSTUME DESIGNER MICHEL CLAPTON
PRODUCTION DESIGNER ALICE NORMINGTON
CASTING UK KATE DOWD
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY PIERRE MOREL
PRODUCED BY ALEK KESHISHIAN
ALISON OWEN VIRGINIE BESSON-SILLA
UK CO PRODUCER STEVE CLARK-HALL
EXECUTIVE PRODUCERS DAVID FINCHER AND LUC BESSON
WRITTEN AND DIRECTED BY ALEK KESHISHIAN

www.monolith.pl

więcej informacji o filmie na www.cineman.pl

WP.PL · Miasto Plusa www.miastoplusa.pl · GIRL! · VIVA · zwierciadło · Yves Rocher · polki.pl · VIVA! · STOPKLATKA · PIZZA DOMINIUM


Zakochany Molier
ROMAIN DURIS
LAURA MORANTE
LUDIVINE SAGNIER
REŻYSERIA LAURENT TIRARD
AVEC FANNY VALETTE ET JEAN-CLAUDE JAY IMAGE GILLES HENRY AFC MONTAGE VALÉRIE DESEINE SON ERIC DEVULDER FRANÇOIS FAYARD MIXEUR THOMAS GAUDER DÉCORS FRANÇOISE DUPERTUIS COSTUMES PIERRE-JEAN LARROQUE
CASTING STÉPHANE FOENKINOS ARDA ASSISTANT RÉALISATEUR ALAN CORNO MUSIQUE ORIGINALE FRÉDÉRIC TALGORN PRODUCTION EXÉCUTIVE CHRISTINE DE JEKEL DIRECTION DE PRODUCTION LAURENT SIVOT
PRODUIT PAR OLIVIER DELBOSC ET MARC MISSONNIER EN CO-PRODUCTION AVEC FRANCE 3 CINÉMA ET FRANCE 2 CINÉMA AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL + ET TPS STAR VENTES INTERNATIONALES WILD BUNCH
W KINACH OD 17 SIERPNIA
FIDELITE
3 cinéma
2 cinéma
www.moliere-lefilm.com
CANAL+
TPS star
wb wild bunch
M+
więcej informacji o filmie na www.cineman.pl
visa 17 752 AH • AH Monsieur X PHOTO JEAN-MARIE LEROY © 2006, WBD. TOUS DROITS RESERVÉS.

film
Patrice'a Leconte
mistrza francuskiej komedii



mój najlepszy przyjaciel

w kinach od 10 sierpnia

Julie Gayet
Olivier Dazat Jérôme Tonnerre
Patrice Leconte

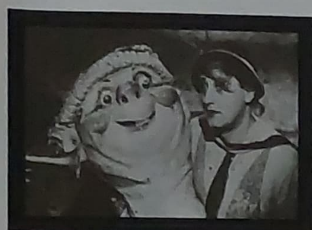
KINO
MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ
NR 480-481 ROK XLI LIPIEC/SIERPIEŃ 2007

NR 7/8 LIPIEC/SIERPIEŃ 2007

NA OKŁADCE: MARY ELIZABETH WINSTEAD W FILMIE „GRINDHOUSE VOL.1. DEATH PROOF" QUENTINA TARANTINO DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT



wydarzenia:


„WAŁKONIE", REŻ. FEDERICO FELLINI

Kocham filmy Felliniego, ale oglądam je z pewnym zażenowaniem. Ma to zażenowanie odcienie rozmaite, zawsze jednak wraca nuta żalu – ach, czemu będąc tak wielkim, nie jest Federico Fellini jeszcze większy?



„DEATH PROOF"

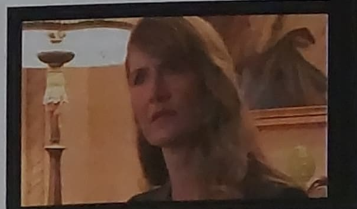
Realizując „Grindhouse" Tarantino i Rodriguez ponownie składają hołd kulturze masowej. W przeciwieństwie jednak do „Pulp Fiction" jest to nie tylko badanie mentalności przeciętnego Amerykanina, ale i sięgnięcie do korzeni kina.

recenzje:

SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 78

Tytuł traktować można tak, jak niegdyś manifestacyjnie surrealistyczny tytuł filmu Buñuela „Pies andaluzyjski": na ekranie żaden pies się nie pojawia. Można też odczytać go jako metaforę nieogarnionego obszaru podświadomości.

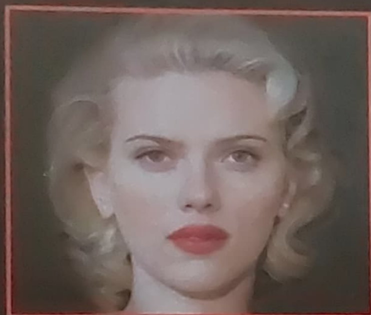
(Fragment recenzji str. 79)


„INLAND EMPIRE"

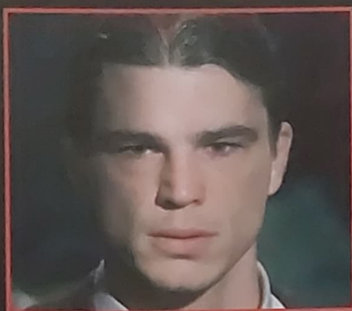
Ponadto w numerze:

KINO ŚWIAT i Radio ZET polecają

SCARLETT JOHANSSON



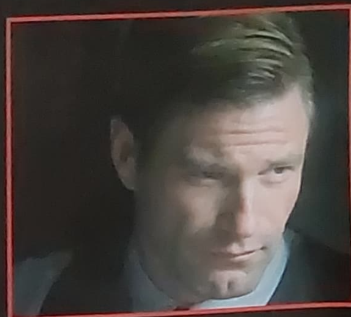
JOSH HARTNETT



HILARY SWANK



AARON ECKHART



NAJBARDZIEJ TAJEMNICZE MORDERSTWO W HOLLYWOOD

CZARNA DALIA

BRIAN DE PALMA

Książka już w sprzedaży



MILLENNIUM FILMS PRESENTS A SIGNATURE PICTURES PRODUCTION IN EQUITY PICTURES MEDIENFONDS GMBH & CO. KG III AND NU IMAGE ENTERTAINMENT GMBH A BRIAN DE PALMA FILM JOSH HARTNETT SCARLETT JOHANSSON AARON ECKHART AND HILARY SWANK "THE BLACK DAHLIA" MIA KIRSHNER MIKE STARR FIONA SHAW CASTING BY JOHANNA RAY, C.S.A. COSTUME DESIGNER JENNY BEAVAN MUSIC BY MARK ISHAM LINE PRODUCER MICHAEL P. FLANNIGAN EDITED BY BILL PANKOW A.C.E. PRODUCTION DESIGNED BY DANTE FERRETTI DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY VILMOS ZSIGMOND, A.S.C. CO-EXECUTIVE PRODUCERS SAMUEL HADIDA AND VICTOR HADIDA EXECUTIVE PRODUCERS JAMES B. HARRIS DANNY DIMBORT BOAZ DAVIDSON TREVOR SHORT JOHN THOMPSON EXECUTIVE PRODUCERS ANDREAS THIESMEYER JOSEF LAUTENSCHLAGER HENRIK HUYDTS ROLF DEYHLE PRODUCED BY ART LINSON AVI LERNER MOSHE DIAMANT RUDY COHEN

BASED ON A BOOK BY JAMES ELLROY SCREENPLAY BY JOSH FRIEDMAN DIRECTED BY BRIAN De PALMA

KINO ŚWIAT

W KINACH OD 3 SIERPNIA

machina



PANI wprost VIVA! FILM

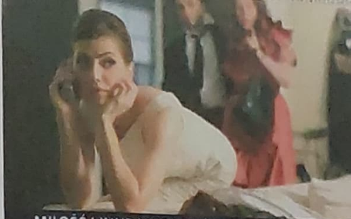


FILMWEB



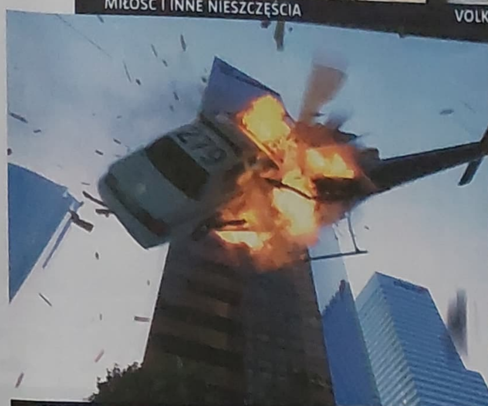


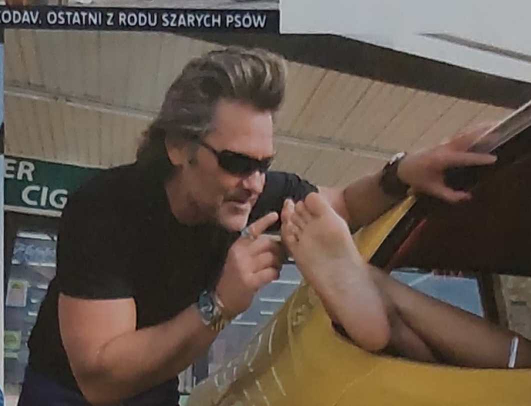
MERCER'S COFFEE WIK dlaczego KOMÓRKA onet.pl


MIŁOŚĆ I INNE NIESZCZĘŚCIA


VOLKODAV. OSTATNI Z RODU SZARYCH PSÓW


W ŚWIECIE KOBIET


SZKLANA PUŁAPKA 4


GRINDHOUSE VOL.1. DEATH PROOF


GANG DZIKICH WIEPRZY


INLAND EMPIRE


AALTRA


GEORGE MICHAEL: INNA HISTORIA


OSTRZA CHWAŁY

repertuar. PREMIERY W LIPCU I SIERPNIU

06.07.

SZKLANA PUŁAPKA 4

LIVE FREE OR DIE HARD

REŻ. LEN WISEMAN. WYK. BRUCE WILLIS, JUSTIN LONG, MAGGIE Q, TIMOTHY OLYPHANT. USA 2007. IMPERIAL CINEPIX

Film akcji. Bruce Willis wciela się ponownie w Johna McClane'a, który musi stawić czoła grupie terrorystów.

AALTRA

REŻ. GUSTAVE DE KERVERN, BENOIT DELÉPINE. WYK. BENOIT DELÉPINE, GUSTAVE DE KERVERN, MICHEL DE GAVRE. FRANCJA-BELGIA 2004. ART-HOUSE. 92'

Recenzja str. 83

GEORGE MICHAEL: INNA HISTORIA

GEORGE MICHAEL: A DIFFERENT STORY

REŻ. SOUTHAN MORRIS. WLK. BRYTANIA 2005. VIVARTO. 92'

Film dokumentalny, prezentujący sylwetkę i karierę popularnego piosenkarza.

13.07

VOLKODAV. OSTATNI Z RODU SZARYCH PSÓW

WOŁKODAW IZ RODA SERYCH PSOW

REŻ. NIKOŁAJ LEBIEDIEV. WYK. ALEKSANDR BUCHAROW, OKSANA AKINSZYNA, ALEKSANDR DOMOGAROW. ROSJA 2006. SPI. 136'

Fantasy. Głównym bohaterem jest wojownik z rodu Szarego Psa, który uciekłszy z niewoli poprzysięga zemstę na zabójcach swoich bliskich.

GANG DZIKICH WIEPRZY

WILD HOGS

REŻ. WALT BECKER. WYK. TIM ALLEN, JOHN TRAVOLTA, MARTIN LAWRENCE. USA 2007. FORUM FILM. 99'

Komedia. Grupa weekendowych motocyklistów podczas wycieczki wchodzi w konflikt z motocyklowym gangiem.

20.07

W ŚWIECIE KOBIET

IN THE LAND OF WOMEN

REŻ. JONATHAN KASDAN. WYK. MEG RYAN, ADAM BRODY, OLYMPIA DUKAKIS. USA 2007. BEST FILM. 97'

Recenzja str. 90

GRINDHOUSE VOL.1. DEATH PROOF

REŻ. QUENTIN TARANTINO. WYK. KURT RUSSELL, ROSARIO DAWSON, SYDNEY TAMIIA POITIER. USA 2007. KINO ŚWIAT. 127'

Recenzja str. 84

MIŁOŚĆ I INNE NIESZCZĘŚCIA

LOVE AND OTHER DISASTERS

REŻ. ALEK KESHISHIAN. WYK. ORLANDO BLOOM, GWYNETH PALTROW, BRITTANY MURPHY. USA 2006. MONOLITH FILMS. 90'

Komedia romantyczna. Młoda amerykańska dziennikarka trafia na staż do brytyjskiego wydania magazynu „Vogue", gdzie pomaga kolegom z pracy rozwikłać sercowe problemy.

OSTRZA CHWAŁY

BLADES OF GLORY

REŻ. JOSH GORDON. WYK. WILL FERRELL, JON HEDER, WILL ARNETT, AMY POEHLER. USA 2007. UIP. 93'

Komedia. Dwaj wybitni łyżwiarze figurowi, mając zakaz uczestniczenia w jakichkolwiek zawodach dla solistów, dzięki luce w regulaminie rozpoczynają karierę jako taneczny duet.

27.07

INLAND EMPIRE

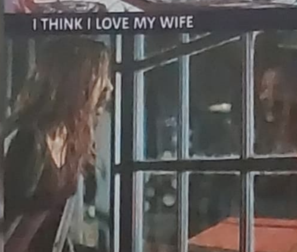
REŻ. DAVID LYNCH. WYK. JEREMY IRONS, LAURA DERN, JUSTIN THEROUX. FRANCJA-POLSKA-USA 2006. KINO ŚWIAT. 180'

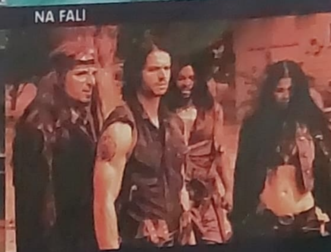
Recenzja str. 79

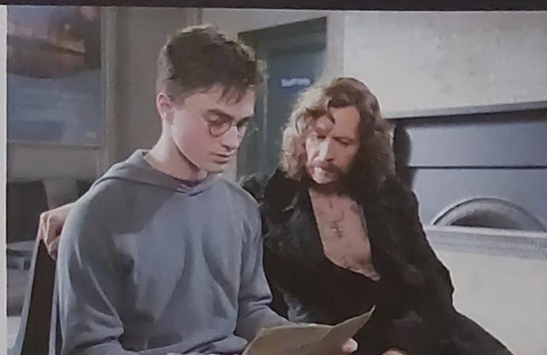

CZARNA DALIA

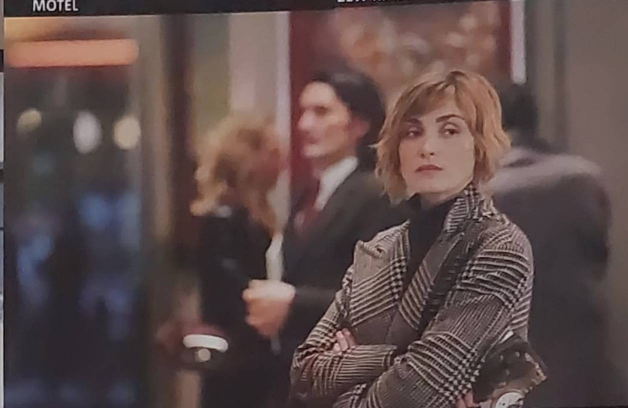

I THINK I LOVE MY WIFE


NA FALI

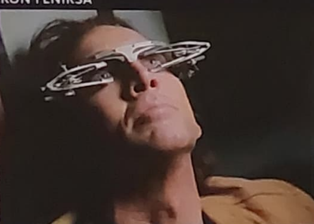

MOTEL

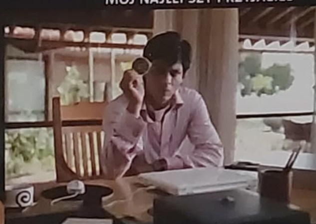

ZEW KRWI


HARY POTTER I ZAKON FENIKSA


MÓJ NAJLEPSZY PRZYJACIEL


SIMPSONOWIE – WERSJA KINOWA


NEXT


DON


7 KRASNOLUDKÓW – LAS TO ZA MAŁO

repertuar. PREMIERY W LIPCU I SIERPNIU

HARRY POTTER I ZAKON FENIKSA
HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX
REŻ. DAVID YATES. WYK. DANIEL RADLCIFFE, RUPERT GRINT, EMMA WATSON. WLK. BRYTANIA-USA 2007. WARNER BROS. 138'
Przygodowy. Młody czarodziej Harry Potter rozpoczyna piąty rok nauki w Hogwarcie.

I THINK I LOVE MY WIFE
REŻ. CHRIS ROCK. WYK. CHRIS ROCK, KERRY WASHINGTON, GINA TORRES, STEVE BUSCEMI. USA 2007. IMPERIAL CINEPIX. 90'
Komedia. Kiedy żonaty mężczyzna pewnego dnia spotyka ukochaną sprzed lat, zaczyna myśleć o skoku w bok.

03.08

ZEW KRWI
SKINWALKERS
REŻ. JAMES ISAAC. WYK. MATTHEW KNIGHT, JASON BEHR, ELIAS KOTEAS, RHONA MITRA. USA 2006. MONOLITH FILMS. 110'
Horror. W przeddzień swoich trzynastych urodzin chłopiec dowiaduje się, że jest półwilkołakiem i wkrótce czeka go stosowna przemiana.

MOTEL
VACANCY
REŻ. NIMROD ANTAL. WYK. KATE BACKINSALE, LUKE WILSON, FRANK WHALLEY. USA 2007. UIP. 80'
Thriller. Uwięzieni w motelu na odludziu małżonkowie odkrywają, że scena ich zamordowania stanie się tematem filmu kręconego ukrytą kamerą.

SIMPSONOWIE – WERSJA KINOWA
THE SIMPSONS MOVIE
REŻ. DAVID SILVERMAN. USA 2007. IMPERIAL CINEPIX.
Animowany. Kinowa wersja legendarnego serialu: Homer musi ocalić świat przed katastrofą, którą sam sprowokował.

CZARNA DALIA
THE BLACK DAHLIA
REŻ. BRIAN DE PALMA. WYK. JOSH HARTNETT, SCARLETT JOHANSSON, HILARY SWANK, AARON ECKHART. USA-NIEMCY 2006. KINO ŚWIAT. 121'
Recenzja str. 89

10.08

SADYSTA
CAPTIVITY
REŻ. ROLAND JOFFE. WYK. ELISHA CUTHBERT, DANIEL GELLES, PRUITT TAYLOR VINCE. USA–ROSJA 2006. VISION. 92'
Thriller. Fotomodelka, która straciła przytomność podczas przyjęcia, budzi się w piwnicy porywacza.

NA FALI
SURF'S UP
REŻ. ASH BRANNON, CHRIS BUCK. USA 2007. UIP. 85'
Animowana komedia o pingwinach i ich zamiłowaniu do surfingu.

DON
REŻ. FARHAN AKHTAR. WYK. SHAH RUKH KHAN, PRIYANKA CHOPRA, ARJUN RAMPAL. INDIE 2006. BLINK / GUTEK FILM. 168'
Recenzja str. 88

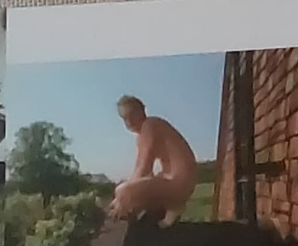
MÓJ NAJLEPSZY PRZYJACIEL
MON MEILLEUR AMI
REŻ. PATRICE LECONTE. WYK. DANIEL AUTEUIL, DANY BOON, JULIE GAYET. FRANCJA 2006. BEST FILM. 94'
Recenzja str. 91

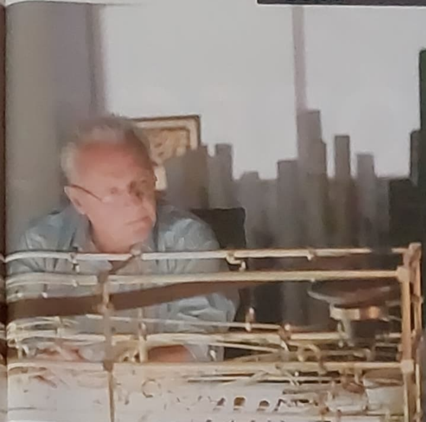
NEXT
REŻ. LEE TAMAHORI. WYK. NICOLAS CAGE, JULIANNE MOORE, JESSICA BIEL. USA 2007. SPI. 96'
Recenzja str. 86

15.08

7 KRASNOLUDKÓW – LAS TO ZA MAŁO
7 ZWERGE – DER WALD IST NICH GENUG
REŻ. SVEN UNTERWALDT. WYK. OTTO WAALKERS, MIRCO NONTSCHEW, BORIS ALJINOVC. NIEMCY 2006. KINO ŚWIAT.
Kontynuacja opowieści o siedmiu krasnoludkach, które tym razem muszą chronić synka Śnieżki przed złym smokiem.


SADYSTA · STRAŻACKI PIES · EVAN WSZECHMOGĄCY


ZGON NA POGRZEBIE


SŁABY PUNKT


U PANA BOGA W OGRÓDKU


TWARDA SZTUKA

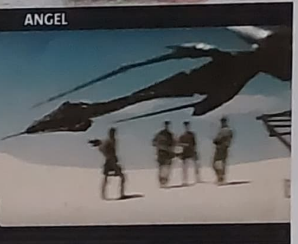

28 TYGODNI PÓŹNIEJ...


ZAKOCHANY MOLIER


BUNT. SPRAWA LITWINIENKI


ANGEL


ULTIMATUM BOURNE'A


TRANSFORMERS

17.08

SŁABY PUNKT

FRACTURE

REŻ. GREGORY HOBLIT WYK. ANTHONY HOPKINS, RYAN GOSLING, DAVID STRATHAIRN, BILLY BURKE. USA 2007. WARNER BROS. 112'

Dramat. Na drodze do kariery ambitnego młodego prokuratora staje mężczyzna, który zastrzelił swoją żonę i uwięził jej kochanka.

28 TYGODNI PÓŹNIEJ...

28 WEEKS LATER

REŻ. JUAN CARLOS FRESNADILLO. WYK. ROSE BYRNE, JEREMY RENNER, HAROLD PERRINEAU. USA 2007. IMPERIAL CINEPIX. 99'

Recenzja str. 92

ZAKOCHANY MOLIER

MOLIERE

REŻ. LAURENT TIRARD. WYK. ROMAIN DURIS, FABRICE LUCHINI, LAURA MORANTE. FRANCJA 2007. MONOLITH PLUS. 120'

Recenzja str. 81

TRANSFORMERS

REŻ. MICHAEL BAY. WYK. SHIA LABEOUF, MEGAN FOX, JOSH DUHAMEL. USA 2007. UIP.

Aktorska wersja animowanego serialu s.f.: na Ziemi toczy się prywatna wojna kosmicznych robotów.

24.08

EVAN WSZECHMOGĄCY

EVAN ALMIGHTY

REŻ. TOM SHADYAC. WYK. STEVE CARELL, MORGAN FREEMAN, LAUREEN GRAHAM. USA 2007. UIP.

Komedia. Amerykański kongresman otrzymuje od Boga polecenie wybudowania arki.

ANGEL

REŻ. FRANÇOIS OZON. WYK. ROMOLA GARAI, CHARLOTTE RAMPLING, LUCY RUSSELL. WLK. BRYTANIA-BELGIA-FRANCJA 2007. GUTEK FILM. 134'

Dramat. Początek XX wieku: młoda brytyjska pisarka szuka sposobu na zaistnienie w wyższych sferach.

31.08

BUNT. SPRAWA LITWINIENKI

REBELLION: THE LITVINENKO CASE

REŻ. ANDRIEJ NIEKRASOW, OLGA KONSKA. WLK. BRYTANIA-ROSJA 2007. BEST FILM. 113'

Recenzja str. 80

TWARDA SZTUKA

GEORGIA RULE

REŻ. GARRY MARSHALL. WYK. JANE FONDA, LINDSAY LOHAN, FELICITY HUFFMAN. USA 2007. MONOLITH. 113'

Komedia. Bezradna wobec nastolatki matka wysyła ją na wakacje do apodyktycznej babci.

ULTIMATUM BOURNE'A

THE BOURNE ULTIMATUM

REŻ. PAUL GREENGRASS. WYK. MATT DAMON, JOAN ALLEN, JULIA STILES. USA 2007. UIP

Zamknięcie trylogii Roberta Ludluma: agent Jason Bourne wyjaśniając swoją zagadkę odkrywa istnienie Meduzy – organizacji, która chce przejąć władzę nad światem.

STRAŻACKI PIES

FIREHOUSE DOG

REŻ. TODD HOLLAND. WYK. JOSH HUTCHERSON, BRUCE GREENWOOD, BILL NUNN. USA 2007. IMPERIAL CINEPIX. 111'

Familijny. Opowieść o rozpieszczonym psim gwiazdorze z Hollywood, który gubi się w drodze na zdjęcia.

U PANA BOGA W OGRÓDKU

REŻ. JACEK BROMSKI. WYK. KRZYSZTOF DZIERMA, ANDRZEJ ZABORSKI, JAN WIECZORKIEWICZ. POLSKA 2007. VISION.

Komedia. Do miasteczka na kresach przybywa świadek koronny i opiekujący się nim policjant – najgorszy absolwent szkoły policyjnej.

ZGON NA POGRZEBIE

DEATH AT A FUNERAL

REŻ. FRANK OZ. WYK. MATTHEW MACFADYEN, KEELEY HAWES, ANDY NYMAN. WLK. BRYTANIA–HOLANDIA-NIEMCY 2007. FORUM FILM. 90'

Komedia. Podczas rodzinne3go pogrzebu synowie zmarłego za wszelką cenę nie chcą dopuścić do ujawnienia rodzinnej tajemnicy.

NA PODSTAWIE INFORMACJI OD DYSTRYBUTORÓW. ZA ZMIANY DAT PREMIER REDAKCJA NIE ODPOWIADA

KINO, KTÓREGO



„PLANET TERROR" REŻ. ROBERT RODRIGUEZ

GRINDHOUSE, CZYLI PARACINEMA

KONRAD J. ZARĘBSKI

Realizując „Grindhouse" Quentin Tarantino i Robert Rodriguez składają hołd jednemu ze zjawisk kultury masowej. W przeciwieństwie jednak do wcześniejszego o kilkanaście lat „Pulp Fiction" jest to nie tylko badanie mentalności przeciętnego Amerykanina, ale i zwrot ku korzeniom kina.

JUŻ NIE MA



PLAKAT DO FILMU „ELSA, WILCZYCA Z SS"



„DEATH PROOF" REŻ. QUENTIN TARANTINO

Historia filmu „Grindhouse" zaczęła się w 2003 roku podczas jednego z wieczornych seansów filmowych, jakie Quentin Tarantino urządza dla swoich gości. Seans składał się z dwóch filmów, przedzielonych zwiastunami innych tytułów. W rozmowie z gospodarzem Robert Rodriguez przyznał, że zawsze marzył o nakręceniu filmu z takiego łączonego seansu i zaproponował, by nakręcić go wspólnie. Wtedy Tarantino miał zaproponować: *I nazwiemy ten film „Grindhouse"*!

CO TO JEST GRINDHOUSE?

Aby wyjaśnić pojęcie *grindhouse*, trzeba się cofnąć do Ameryki lat 40. XIX wieku. To wtedy przybyły do Stanów z Europy pierwsze trupy wodewilowe: zespoły artystyczne wykonujące scenki zwane burleskami. Burleski wywodziły się w prostej linii z włoskiej *commedia dell'arte*, której bohaterowie występowali zazwyczaj z *burle* – laską, zakończoną miękką poduszką, służącą do uderzania – dla kawału – partnerów (w języku angielskim uderzać to *slap*, laska zaś *stick*, stąd *slapstick*). W latach 60. na scenach amerykańskich pojawiły się zespoły złożone z samych dziewcząt, a jeden z nich, zwany British Blondas, ustanowił kanon widowiska, składającego się z różnych form artystycznych – od skeczów po wyimki z Szekspira, balet i taniec, piosenki a nawet arie operowe. Występy wiązały się ze specyficznymi kostiumami – dosyć wyzywającymi jak na amerykańskie obyczaje – i wielkim finałem w rytmie kankana. Inny typowo burleskowy taniec, polegający na uderzaniu przez partnerów biodrem o biodro i wzajemnym ocieraniu się o siebie, nazwano *bump and grind dance*. Jedną ze stałych form burleskowych był striptiz – początkowo w stylu tradycyjnej francuskiej rewii, polegający na dyskretnym odsłanianiu nagości, z czasem coraz bardziej dosłowny.

Widowiska burleskowe z początku były rozrywką ludzi majętnych, ale z czasem – wraz z podbojem Dzikiego Zachodu – ulegały daleko idącej demokratyzacji, choćby dlatego, że w nowo powstałych miastach nie było jeszcze budynków teatralnych, a najwięcej gości mógł pomieścić miejscowy szynk, zwany potocznie *saloonem*. Nazwa *saloon* wywodzi się z Anglii, gdzie w końcu XVIII w. tak nazwano miejsce w piwiarni, gdzie goście zażywali rozrywki: grali w karty i bilard, słuchali muzyki, a nawet oglądali spektakle teatralne. W jednym z londyńskich barów w takim pomieszczeniu ustawiono balię z kaczkami, do których goście za pewną opłatą mogli strzelać: z tych kaczek (*duck* – wym. *dak*) bierze ponoć swą etymologię słowo *gag*.

Z czasem program burleskowych widowisk zaczął się ograniczać wyłącznie do striptizu i tańca *bump and grind*. Zmieniła się też publiczność – taka burleska bawiła przede wszystkim warstwy niższe. Sale teatralne, nazywane od nazwy tańca *grindhouse'ami*, zaczęły podupadać, choć spektakle trwały całą dobę, a w *foyer* można było kupić coś do jedzenia. Ewolucji uległa też forma spektaklu: nagość stała się bardziej dosłowna. Ponieważ obowiązujące przepisy zabraniały pokazywania sutków i włosów łonowych, sutki tancerek przykryto błyszczącymi krążkami, czasem zwieńczonymi ozdobnymi frędzlami, nakazując jednocześnie zakrycie łona coraz bardziej skąpymi majteczkami. Ale dla tego typu widowiska nie trzeba było już utrzymywać całego teatru: wystarczył bar z wyznaczonym dla striptizerek miejscem. Po opustoszałe *grindhouse'y* wyciągnęli ręce właściciele kin.

KINA CAŁODOBOWE

Zanim ktokolwiek pomyślał, by w *grindhouse'ach* otwierać kina, filmowe kariery zaczęło co najmniej kilkanaścioro wykonaw-

ców z teatrzyków burleskowych. Byli wśród nich komicy Abbott i Costello oraz W.C. Fields (jego ulubiony dowcip, że nie należy pić wody, bo ryby się w niej p..., ma wyraźnie burleskowy rodowód), a także gwiazda musicali, Fanny Brice (to jej biografia stała się kanwą filmu „Zabawna dziewczyna” z Barbrą Streisand) oraz komediowa aktorka charakterystyczna Marie Dressler (w swoim czasie partnerka Chaplina) i Mae West (po filmie „Nie jestem aniołem!” ikona ekranowej kobiety niezależnej).

Chociaż adresowane do tej samej publiczności i zaspokajające ten sam rodzaj dwuznacznej ciekawości, kino zawsze uważało się za coś lepszego od teatru burleskowego. Miało swoje świątynie sztuki. Ale przecież mogło się zdarzyć, że modne miejsce przestawało być modne i kinoteatr tracił uprzywilejowaną pozycję. A wtedy zamiast premier wyświetlać musiał filmy klasy B. Trzeba jednak w tym miejscu przypomnieć, że w latach 20. i 30. ubiegłego stulecia kino klasy B było czymś innym niż obecnie. Wielkie wytwórnie, które były jednocześnie właścicielami większości kin, produkowały po kilkadziesiąt filmów rocznie, lansując model życia rodzinnego, w którym poczesne miejsce zajmowała weekendowa wyprawa do kina. Co jednak robić, gdy studia nie było stać na zapewnienie cotygodniowej premiery w swoim kinie? Trzeba produkować także filmy mniej wystawne – krótsze (poniżej godziny), mniej efektowne, z udziałem mniej popularnych aktorów. Taki właśnie produkt zastępczy zyskał miano filmu klasy B – gorszego, co nie znaczy, że nie trafiającego w gusta przeciętnego widza. *Grindhouse'y* – zarówno te przerobione z burlesek, jak i te, które były podupadłymi kinoteatrami – nie mogły liczyć na inny repertuar. Ale dzięki temu mogły dłużej zachować niską cenę biletu (*nickleodeon* – to nazwa kina, do którego można było kupić bilet za niklową monetę – pięć centów), licząc na zyski ze sprzedawanej w kinie żywności (rzecz długo nie do pomyślenia w kinie premierowym – świątyni sztuki, wzorowanej na teatrze) i z wydłużonych godzin otwarcia. W praktyce oznaczało to pojawienie się tanich kin otwartych 24 godziny na dobę.

TRUDNE DNI

Kino klasy B w tradycyjnym znaczeniu skończyło się w Ameryce wraz z postępowaniem antytrustowym podjętym przeciwko Paramount Pictures i innym wielkim wytwórniom w drugiej połowie lat 40. ub. stulecia. W efekcie prawniczych przepychanek sprawa dotarła do Sądu Najwyższego USA, który orzekł, że tzw. Wielka Piątka największych wytwórni stosuje praktyki monopolistyczne, polegające między innymi na sprzedaży pakietowej i manipulowaniu cenami w stosunku do różnych kontrahentów. Nałożony zakaz sprawił, że w latach 50. wielkie studia pozbawione zostały głównego źródła swoich dochodów. Wtedy właśnie narodziła się telewizja – nowe, niewyczerpane źródło zapotrzebowania na filmy. Moce przeznaczone dotąd na produkcję klasy B skierowano w stronę realizacji stricte telewizyjnych. *Grindhouse'y* skazane zostały na powolne dogorywanie. Pojawiały się w nich hity już schodzące z ekranów, tanie filmy niezależne czy realizacje, które nie miały szans na pojawienie się w wielkich kinach, między innymi dlatego, że ich producenci nie poddali się cenzurze MPPDA, czyli regułom Kodeksu Haysa.

Właśnie rewizja (1965), a następnie uchylenie (1968) Kodeksu Produkcyjnego (jak brzmiała oficjalna nazwa regulacji sygnowanej nazwiskiem pierwszego szefa MPPDA), co nastąpiło w wyniku wyroków Sądu Najwyższego, stało się szansą dla *grindhouse'ów*. Wielkie Hollywood, od niemal pół wieku pozostające w okowach Kodeksu, nie było gotowe na zmiany. Coraz wyraźniej dochodząca do głosu rewolucja obyczajowa końca lat 60. zbiegała się z głębokim kryzysem branży filmowej, wynikającym z załamania się dwóch jej filarów – studio-systemu i star-systemu. Główne wytwórnie, produkujące długo i drogo, okazały się zbyt konserwatywne i zbyt niewydolne, by stanąć w pierwszym szeregu takich obyczajowych przemian. Ich sztandar dzierżyło więc kino niezależne, tworzące nowy film amerykański przełomu lat 60. i 70. Główny nurt obyczajowej wolności objawiał się właśnie w *grindhouse'ach*. Jak się miało okazać, tzw. *mainstream* uwolnił się z okowów Kodeksu Produkcyjnego dopiero pod koniec stulecia – za sprawą, między innymi, Quentina Tarantino.

TYLKO DLA DOROSŁYCH

Na repertuar *grindhouse'ów* końca lat 60. i dwóch następnych dekad składało się z mnóstwo filmów i seriali kinowych, reprezentujących bogactwo gatunków: od filmu erotycznego po film grozy – a nawet pełnometrażowe dokumenty. Taki repertuar określa się dziś mianem kina *grindhouse* lub – za „Słownikiem terminów filmowych” Marka Hendrykowskiego – eksploatacyjnego (ang. *exploitation film*), a za jego początek uważa się dzieło „Mom and Dad” (1945) Williama Beaudine. Był to, najkrócej ujmując, film uświadamiający potrzebę edukacji seksualnej: nieświadoma konsekwencji dziewczyna po pierwszej randce zachodzi w ciążę i rodzi dziecko w sytuacji, gdy chłopak – pilot wojskowy – zginął na froncie. Klucz do sukcesu (ponad 40 mln dolarów zysku przy kosztach rzędu 60 tys.) polegał na tym, że producent uznał, iż film trzeba pokazywać osobno kobietom i osobno mężczyznom – z przerwą na wykład o dojrzewaniu seksualnym.



PLAKATY Z LAT 1930/40: „REEFER MADNESS”, „TEST TUBE BABIES”

Jednak większość filmów trafiająca do *grindhouse'ów* realizowana była przez mężczyzn dla mężczyzn. Bo jak inaczej nazwać filmy Russa Meyera, klasyka i legendy gatunku *sexploitation*, dosłownie ilustrujące kontakty męsko-damskie w scenach, które dotąd w kinie amerykańskim oparte były na dialogu i wyciemnieniu w momencie najwyższego napięcia. Albo dzieła takie jak „Shaft” Gordona Parksa z czarnoskórym superherosem czy „Blacula” Williama Craina z czarnoskórym wampirem – przykłady *blackploitation*, od których na dobrą sprawę zaczyna się kino etniczne.

Kolejna grupa to kino szoku – *shock exploitation* – z filmami epatujacymi dosłownością w pokazywaniu przemocy, gwałtu i zachowań seksualnych, do zoofilii włącznie. Do tej grupy zakwalifikowano między innymi „Ostatni dom po lewej” – debiut Wesa Cravena czy złowrogi, sadomasochistyczny film „Elza, wilczyca z SS” Dona Edmondsa, przy którym „Nocny portier” Liliany Cavani jest szczytem dobrego smaku. Wśród filmów, które zasłużyły na miano eksploatacyjnych (zgodnie z definicją Hendrykowskiego:

niskobudżetowy film o tematyce najczęściej sensacyjnej, kręcony bez przywiązywania wagi do wysokiej jakości artystycznej) i zostały przez Amerykanów zaliczone do tej grupy, jest też „Salo, czyli 120 dni Sodomy" Pasoliniego. Kino szoku niewiele ustępuje w kreowaniu drastyczności filmom kanibalistycznym, dzielącym się na takie, które sugerują ludożerstwo, i takie, które – jak wyklęty przez lata „Cannibal Holocaust" Ruggero Deodato – pokazują to dosłownie. Odmianą kina kanibalistycznego są w pewnym sensie *zombie films* z kultową „Nocą żywej śmierci" George'a A. Romero na czele. W *grindhouse'ach* narodził się także specyficzny gatunek horroru, zwany – od bryzgającej na ekranie krwi – *splatter films* albo *gore*.



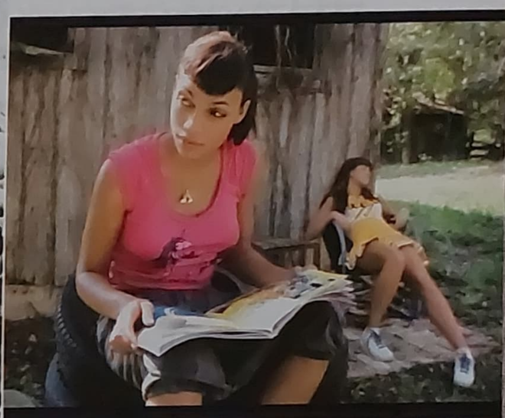
„MONDO CANE" (1962) REŻ. PAOLO CAVARA, GUALTIERO JACOPETTI

Wizję zniszczenia świata ukazują filmy apokaliptyczne: gdyby „Kod Leonarda Da Vinci" powstał 30 lat wcześniej, zapewne zostałby zaliczony do tego nurtu. Do kina *grindhouse* należą również filmy motocyklowe ze słynnymi „Dzikimi aniołami" Rogera Cormana na czele. Ich bohaterowie nie tylko przemierzali bezdroża Ameryki, ale i wspierali amerykańskich komandosów w Wietnamie.

Te filmy były specyfiką amerykańską, zaś Japończyków na ekranach *grindhouse'ów* reprezentowały filmy *chambara*, czyli samurajskie. O ile w Europie delektowano się wybranymi dziełami mistrzów, Kurosawy czy Kobayashiego, do *grindhouse'ów* trafiała masówka – kilkanaście filmów o niewidomym masażyście Ichi czy także niewidomej mistrzyni fechtunku o pseudonimie Karmazynowy Nietoperz. Z kolei specyfiką włoską stały się tzw. *mondo films* – szokujące dokumenty, ukazujące dziwy tego świata. Nazwa gatunku pochodzi od sławnego „Mondo cane" Gualtiero Jacopettiego, dziś niewinnej – w porównaniu z telewizyjną codziennością – lecz jakże manierycznej próbki ówczesnej śmiałości. Na osobną uwagę zasługuje też nurt, z pewnych względów najpopularniejszy, ale i najbardziej antyfeministyczny: filmy, których akcja rozgrywa się w kobiecym więzieniu – ze wszelkimi możliwymi patologiami tej sytuacji, eksponujące głównie przemoc i seks.

PARACINEMA?

Świat *grindhouse'ów* skończył się w połowie lat 80. XX wieku, wraz z upowszechnieniem się domowych magnetowidów i kaset wideo. Nikt już nie chodzi do kin na obrzeżach miasta, by oglądać zakazane filmy, wystarczy odwiedzić wypożyczalnię wideo lub zamówić film w Internecie z dostawą do domu, bądź skorzystać z usługi Video on Demand. Z filmowej mapy zniknął jeden z kanałów dystrybucji, ale nie zniknęły rozpowszechniane nim dzieła i treści. Wręcz przeciwnie – mają się świetnie, czego dowodem także oferta polskiego rynku wideo, z której łatwo wyłowić co najmniej kilkanaście klasycznych pozycji z dorobku filmu eksploatacyjnego.



„DEATH PROOF"
REŻ. QUENTIN TARANTINO

Terminem *paracinema* filmoznawcy amerykańscy określają ogół gatunków – w tym *grindhouse* lub *exploitation film* – spoza głównego nurtu produkcji filmowej, które mają się do *właściwego* filmu tak jak *prawdziwa* literatura do *paraliteratury*, czyli zjawisk typu komiks czy *pulp fiction*. Kiedy jednak przyjrzeć się temu fenomenowi bliżej, a „Grindhouse" Tarantino i Rodrigueza jest ku temu dobrą okazją, okaże się, że kino *grindhouse'u* zapewnia wgląd w istotę tego, czego oczekuje po filmie jego przeciętny konsument. *Grindhouse* lat 70. XX wieku jest bowiem kluczem do sfery wstydliwych przyjemności, czerpanych z każdego seansu filmowego. Takim samym, jaki przed niemal 50 laty odnaleźli krytycy skupieni wokół „Cahiers du Cinéma", nałogowo oglądający amerykańskie kino klasy B, w manierze filmu *noir*. Z tego nałogu zrodziła się Nowa Fala. Czy wyprawa Tarantino i Rodrigueza zaowocuje jakąś nową jakością? Przekonamy się już wkrótce.

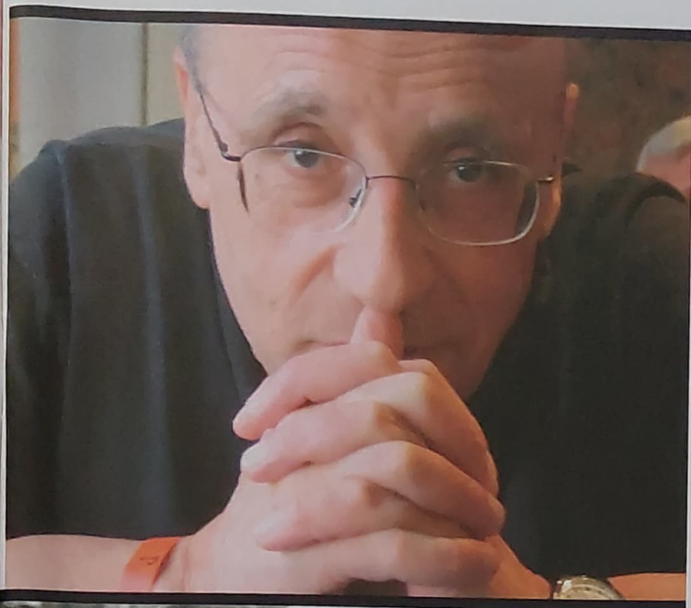
KONRAD J. ZARĘBSKI

RECENZJA Z FILMU „GRINDHOUSE VOL. 1. DEATH PROOF" NA STR. 84

wydarzenia



NA PLANIE FILMU „JAK ŻYĆ" (1977). REŻYSER – PIERWSZY Z LEWEJ



JUŻ NIE SZUKAM SYNTEZY

MARCEL ŁOZIŃSKI

W tym roku po raz pierwszy podczas 37. Lubuskiego Lata Filmowego przyznano nagrodę za całokształt twórczości – Brylantowe Grono. Otrzymał je Marcel Łoziński. Poniżej prezentujemy fragmenty wywiadów, w których wybitny polski dokumentalista opowiada o swojej pracy.



O PIERWSZYCH FILMACH:

Jeden z pierwszych, nakręcony wspólnie z Pawłem Kędzierskim, nazywał się „Happy end". Film jest tak zrobiony, że widz ma do pewnego momentu pełne poczucie realności zdarzeń. Dopiero pod koniec okazuje się, że to psychodrama. Mamy więc zebranie partyjne, które ma służyć znalezieniu kozła ofiarnego. Fabryka nie wykonała planu – kto winien? Ustalone jest z góry, że będzie nim niejaki inżynier Kocoń. Zaczynają się ataki. Racjonalnych argumentów nie ma, winni są w jakiś sposób wszyscy – więc zaczyna się gmeranie w życiu osobistym Koconia. Ktoś mówi, że widział go pijanego. Inny zdradza, że Kocoń nie płaci alimentów. Zaczyna się potworna nagonka: wszyscy głosują za wyrzuceniem go z pracy. W tym momencie wstaje pani w białym fartuchu, którą dotąd braliśmy za pracowniczkę przychodni zakładowej i mówi: proszę państwa, kończymy psychodramę. Niech każdy opowie, co czuł w trakcie gry. Odzywa się Kocoń – był to człowiek podstawiony, nasz kolega Andrzej Chodakowski (...) i mówi: *W pewnym momencie poczułem się, jakbym naprawdę był winien*... Więc był ofiarą? Przez moment wydawało mu się, że to naprawdę. Taka nieoczekiwana puenta – powiało grozą. Opowiadam o tym, żeby zbić argument o posługiwaniu się gotową wiedzą o systemie. Nie, to nie tak. Robiąc film, nie przewidywaliśmy takiego akurat przebiegu sytuacji. To ludzie sami nią pokierowali.

„KINO", 8/1992

O REALIZACJI DOKUMENTÓW W OKRESIE PRL-u:

Sytuacja była dosyć paradoksalna: robiliśmy za państwowe pieniądze filmy, które w większości szły na półki, ale pozwalano nam robić następne. Kieślowski wymyślił, żeby przekonywać naszych decydentów, że jeśli pozwolą zrobić w roku dwa-trzy *inne filmy*, może się to obrócić na ich korzyść, bo... ekipy w Polsce dosyć często się zmieniają i że nasze filmy mogą przydać się następnej ekipie... Duże zasługi na tym polu miał szef redakcji dokumentu WFD, Henryk Jantos. Dokumentaliści byli w sytuacji luksusowej, w porównaniu z reżyserami filmów fabularnych: w grę wchodziły mniejsze pieniądze, łatwiej było prze-

>

pchnąć w scenariuszu jakieś niedopowiedzenia. Jeśli któryś z kolegów dokumentalistów powie, że byliśmy skrępowani cenzurą, będzie to gruba przesada. Zresztą te ograniczenia, które nas krępowały, obracały się często na korzyść filmów – musieliśmy używać trochę innego języka, były to przecież ataki nie wprost.
CHEŁMSKA 21. 50 LAT WYTWÓRNI FILMÓW DOKUMENTALNYCH I FABULARNYCH W WARSZAWIE

O UDZIALE W KAMPANII PREZYDENCKIEJ TADEUSZA MAZOWIECKIEGO:
Byłem w Paryżu, kiedy nagle zaczęli dzwonić przyjaciele, że ruszyła ta kampania i trzeba się w nią włączyć. Miałem wątpliwości. Z jednej strony moralny przymus, a z drugiej bałem się – i słusznie – czy damy radę, bo to trudne jak cholera. Inny zawód. Wzięliśmy się za to z Krzysztofem Krauze, Jackiem Skalskim i moim synem Pawłem. Było to szalone. Nie mieliśmy żadnej pomocy. Uczciwość naszego kandydata szła tak daleko, że nie chciał używać jakichkolwiek wpływów, chociaż był wtedy premierem. Moralna czystość posunięta do granic absurdu. Nie mieliśmy swojego studia i montażowni, w TVP pracowaliśmy często nocami. Kiedyś nad ranem robiliśmy wywiad z naszym kandydatem. Mazowiecki nie jest człowiekiem medialnym, nie lubi kamery. Mówił zbyt kameralnie jak na przyszłego prezydenta, a w dodatku bez przerwy wkładał i zdejmował okulary. Musieliśmy ten materiał montować do emisji następnego dnia, a tej nocy nie wpuszczono nas do montażowni w TVP, nie było aktualnej przepustki. Potwornie się denerwowałem, bo do końca nie byłem pewny, czy ujęcia w okularach i bez nam się zgrały. Kampania szła bardzo źle, byliśmy amatorami w tych sprawach. Na dobitkę w połowie kampanii nieznani do dziś sprawcy ukradli nam wszystkie materiały na najbliższe dni.
„GAZETA WYBORCZA", 2.09.2002


„PRÓBA MIKROFONU" (1980)

O INGERENCJI W FILMOWANE SYTUACJE:
Ja nie aranżuję sytuacji. Ja zagęszczam rzeczywistość. Wiem o pewnych rzeczach, że na pewno się zdarzają. Mam na przykład pięć dni zdjęciowych i jestem świadom, że gdybym siedział w danym miejscu przez miesiąc, to dana sytuacja – o której wiem, że jest – na pewno by się ujawniła. Jednak przez ten czas, gdy jestem tam z kamerą i mikrofonem, może się nie ujawnić. Wobec tego czasami, jak to nazywam, *zagęszczam rzeczywistość*. Kiedyś użyłem takiego porównania: mamy akwarium. Jest bardzo spokojne, śliczne falują w nim roślinki, rybki spokojnie sobie pływają, piaseczek jest czyściutki. Wiadomo jednak, że w tym akwarium czasami dzieją się burze. Jakaś ryba się zdenerwuje, pogryzie inną, piasek idzie do góry... Gdybym mógł z kamerą i mikrofonem być przy tym akwarium przez miesiąc, to bym takie coś złapał, ale wiem, że nie złapię. Wobec tego ja to akwarium biorę w rękę i lekko nim potrząsam.
STRONA INTERNETOWA FILMWEB.PL

O NIEPRZEKRACZALNEJ GRANICY INTYMNOŚCI BOHATERÓW FILMU:
Od początku wiedziałem, że ona jest konieczna, ale wraz z upływem czasu ta świadomość stawała się coraz silniejsza. Przed 1989 rokiem robiłem filmy, w których zdarzało mi się przedstawiać ludzi w świetle średnio korzystnym. Działo się tak dlatego, że za ich pośrednictwem chciałem pokazać pewne postawy, których nie akceptowałem. Ci, którzy byli przedstawiani w nieco ciemniejszych barwach, byli dla mnie reprezentantami raczej systemu, z którym chciałem się na moją małą skalę zmierzyć, niż samych siebie. Pokazywałem wówczas swoich bohaterów nie dla nich samych, interesowali mnie jako odbicie czegoś szerszego: zjawiska, sposobu myślenia, hierarchii wartości. Na przykład bohater filmu „Król" – sztandarowy konformista – interesował mnie nie jako konkretny NN, ale idealny konformista w ogóle, reprezentant pewnej określonej postawy. Próbowałem pokazać tamtą rzeczywistość przez ludzi, a nie ze względu na nich samych, szukałem w nich syntezy pewnych zjawisk, które chciałem opisać i nazwać. Obecnie nie chcę już, żeby mój bohater był jakąś syntezą, teraz zależy mi na tym, aby był przede wszystkim przedstawicielem samego siebie, swojego własnego dramatu. Interesuje mnie, jak mawiają Francuzi – *l'homme tout court*. Tak więc odkąd postanowiłem bardziej zbliżyć się do człowieka i zacząłem robić dokumenty – nazwijmy je – psychologiczne, problem odpowiedzialności ujawnił się z jeszcze większą siłą. (...) Tajemnica (...) powinna zostać nietknięta, również dlatego, że jej odsłanianie jest tylko pozornym odkrywaniem prawdy. Jeżeli uszanuje się tajemnicę człowieka, pozwoli się mu zachować ją tylko dla siebie, to paradoksalnie osiągnie się pełniejszą i głębszą prawdę niż kiedy się go kompletnie rozbierze i prześwietli na wszystkie możliwe sposoby. (Na tym polega właśnie różnica między erotyką a pornografią). Człowiek odarty z tajemnicy nie jest prawdziwy.
„KWARTALNIK FILMOWY", NR 29/30/2000

O WPŁYWIE FILMÓW NA DALSZE LOSY BOHATERÓW:
(...) z ludźmi naprawdę dziwne rzeczy się dzieją, kiedy zetkną się z bolesną dla nich rzeczywistością. Na przykład los Zymana z „Jak żyć". Jemu ten film otworzył oczy na konformizm i fałsz. W 1981 r. rzucił pracę, oddał legitymację partyjną i zaangażował się w „Solidarność". W stanie wojennym był internowany i przez rok siedział, a potem wyemigrował do Kanady. Albo drugi mój bohater – Michał Stępniewski z „Próby mikrofonu". Pracował w zakładowym radiowęźle. Prosiliśmy, by zadał robotnikom dwa pytania: *Czy czują się współgospodarzami zakładu?* i *Co to znaczy?* W ten sposób chcieliśmy zweryfikować hasła realnego socjalizmu. Zgodził się. Po filmie wyrzucono go z pracy, jak i mnie. W stanie wojennym Michał włączył się w podziemną działalność. A po 1989 r., kiedy szukano nowych kadr, został jednym z dyrektorów Polskiego Radia.
„GAZETA WYBORCZA", 2.09.2002


„JAK TO SIĘ ROBI" (2006)

O NOMINACJI DO OSCARA:
Moi producenci ze Studia „Kalejdoskop", wymyślili, że może by warto wystawić „89 mm" do konkurencji oscarowej. Zafaksowali więc do Los Angeles z pytaniem, jak to się robi. Okazało się to dość proste: jeżeli tylko film – jak „89 mm do Europy" – wygrał wcześniej kilka liczących się dla Amerykanów festiwali. Wystarczyło zatem zapakować film w szary papier i wysłać do LA.
A że został nominowany? Tych tysięcy filmów przecież nie sposób oglądnąć. Mój miał akurat łatwy do zapamiętania tytuł – z cyferkami. Rzucał się pewnie w oczy na tej długiej liście. Teraz „Kalejdoskop" zgłosił do Oscara „Wszystko może się przytra-





W TELEWIZJI KINO POLSKA SEANS MISTRZOWIE DOKUMENTU POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI **MARCELA ŁOZIŃSKIEGO**. W PROGRAMIE WYWIAD Z REŻYSEREM ORAZ FILMY: **89 MM OD EUROPY**, 1993; **KRÓL**, 1974; **EGZAMIN DOJRZAŁOŚCI**, 1979; **ŻEBY NIE BOLAŁO**, 1998; **ĆWICZENIA WARSZTATOWE**, 1986
EMISJA: 13 SIERPNIA 2007, OKOŁO GODZ. 21.00

„89 MM DO EUROPY" (1993)



„ŻEBY NIE BOLAŁO" (1998)

fić". Zresztą dwa miesiące po wysłaniu przez studio zgłoszenia przeczytałem w prasie, że *Polska typuje do Oscara film Marcela Łozińskiego*. Polska akurat niczego nie typuje, tylko przedsiębiorczy producent.

„TYGODNIK POWSZECHNY", 1/1992

O FILMIE „JAK TO SIĘ ROBI":

Pomysł zrodził się kilkanaście lat temu, kiedy niespodzianie pojawił się w Polsce Stan Tymiński. Wyskoczył nagle niczym diabeł z pudełka i narobił dużo zamętu; w wyborach prezydenckich wyeliminował Tadeusza Mazowieckiego. Pomyślałem wtedy, że dobrze byłoby pójść z kamerą drogą kariery takiego osobnika bez poglądów, idei, a tak żądnego władzy, pieniędzy i sławy. Poznać motywy, którymi się kieruje, oraz mechanizmy umożliwiające mu taki skok. Czas biegł, później jednak pochłonęły mnie inne wydarzenia, realizowałem kolejne filmy... (...) Przed czterema laty przeczytałem reportaż Jacka Hugo Badera w dodatku weekendowym „Gazety Wyborczej" o metodach szkolenia i kreowania postaci politycznej sceny przez Piotra Tymochowicza. Autor reportażu wziął udział w takim kursie, cytował wypowiedzi mistrza, który stwierdził, że polityk to dla reklamy taki sam produkt, jak płyn do płukania protez zębowych. Tymochowicz kształtował wizerunek medialny Andrzeja Leppera, więc zaniepokoiłem się, czy nie stworzy kolejnego takiego lidera. W rozmowie ze mną powtórzył, że każdego może wykreować na polityka. Nieważne są kompetencje ani poglądy szkolonego, liczy się umiejętność przekonywania, gdyż ludzie łatwo dają się porwać hasłom – akcentował. Postanowił to udowodnić i zgodził się na obecność kamery. Na casting zorganizowany w Zamku Królewskim przyszło około 200 osób. Wybrał kilkanaście.

„RZECZPOSPOLITA", 20.11.2006



„WSZYSTKO MOŻE SIĘ PRZYTRAFIĆ" (1995)

O SWOICH PLANACH:

Marzę o tym, aby zrobić film o ludziach piszących listy do Pana Boga. Te listy trafiają potem do Urzędu Pocztowego numer 2 w Koluszkach. Ten urząd przyjmuje przesyłki niedoręczalne. Marzę, aby wrócić do projektu „Kinematograf", który chciałem robić z moim synem Pawłem. W szeregu miast miały być zainstalowane swoiste *pokoje zwierzeń*, gdzie ludzie mogliby wchodzić i swobodnie mówić (...). Bardzo chcę robić takie intymne filmy, ale od czasu do czasu tracę cierpliwość. Po prostu trafia mnie szlag i myślę *kurczę, to trzeba zrobić*.

STRONA INTERNETOWA FILMWEB.PL

WYBRAŁ PIOTR ŚMIAŁOWSKI

ZMIENNE LOSY KOMIKSOWYCH HEROSÓW

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ



„300" REŻ. ZACK SNYDER



Tegoroczny sezon wiosenno-letni w kinach z pewnością należy do obrazkowych władców wyobraźni.

Po spotkaniu z obciążonym monstrualnym budżetem „Spider Manem 3" pojawiły się kolejne spektakle, typu drugiej części przygód Fantastycznej Czwórki. Na tym oczywiście nie koniec. W sierpniu zaatakują nas przeniesione przez Michaela Baya na wielki ekran gigantyczne roboty z kosmosu („Transformers"), zaś wrzesień będzie porą inwazji komputerowo podrasowanych Nastoletnich Żółwi Ninja.

Wszystkie te filmy to produkcje nastawione na łatwe wakacyjne zyski. Nie da się ukryć, że sprzęgnięte z przemysłem zabawkarskim postacie filmowe nie tylko rozkochają w popkulturowej konsumpcji najmłodszych widzów, lecz również spróbują zagrać na nostalgicznej nutce osobom znającym je z własnego dzieciństwa. Ale opowieści obrazkowe od wielu lat posiadają drugie, mniej schematyczne oblicze. Z dala od hollywoodzkiego splendoru żyją w nich niepokojące postacie antybohaterów, które swą dziwaczną i niecodzienną egzystencją zaprzeczają filarom amerykańskiego mitu superherosa.

NA ORBICIE KONTESTACJI

Kinowe reinterpretacje mitologii superherosów zawdzięczamy w dużym stopniu artystom przełomu kontrkulturowego lat 60., buntującym się wobec głównego nurtu obrazkowej literatury. Amerykańscy rysownicy, tacy jak Gilbert Shelton, Garry Hallgren czy nieco lepiej znany u nas Art Spiegelman, autor pamiętnego „Mausa", w wydawanych własnym sumptem komiksach poruszali nader życiowe, choć również okrutnie obrazoburcze tematy. Historię rozwoju takiego autorskiego komiksu prezentują dwa interesujące filmy dokumentalne. Wyprodukowany przez Davida Lyncha „Crumb" (1994) Terry'ego Zwikoffa opowiada o Robercie Crumbie, którego przesycone obscenicznym humorem historie o Kocie Fritzu przeniósł do kina Ralph Bakshi w 1972 roku. Nieprzystawalność undergroundowych opowieści do uniwersum komiksowych superbohaterów najlepiej oddaje fakt, że „Kot Fritz" był pierwszym filmem animowanym, który otrzymał w USA kategorię X – obraz tylko dla widzów dorosłych! I rzeczywiście, nadużywający narkotyków, alkoholu i szybkiego seksu rysunkowy mruczek raczej niewiele ma wspólnego z wiernymi ideałom *american way* of life bohaterami w trykotach. Jest za to świetnym przedstawicielem stworzonej pod wpływem LSD parady anty-bohaterów Crumba – cynicznych, obdarzonych kpiarskim poczuciem humoru dziwaków, celebrujących swoje obsesje i niecodzienne zainteresowania. Jednak historia amerykańskiego under-



„TRANSFORMERS" REŻ. MICHAEL BAY

groundu to temat na zgoła inny, dłuższy artykuł. Powiedzmy tylko, że druga fala rewolucji komiksowej przypada na lata 80. Obrazem prezentującym zarówno klasyków gatunku jak i twórców związanych z tym właśnie okresem jest „Sex, Lies and Superheroses" (2003) Constantine Valhouli. W filmie tym możemy zobaczyć i wysłuchać Franka Millera, Neila Gaimana, Billa Sienkiewicza czy Louise Simpson. Opowiadają z pasją, jak toczyli bój z zalewem schematycznych, infantylnych opowieści obrazkowych głównego nurtu. To właśnie dzięki nim komiks w Ameryce został dostrzeżony przez filmowców pragnących doszukać się w nim czegoś więcej niż tylko awanturniczych historyjek.

CAMP, PASTISZ, PARODIA

Cóż jednak oprócz fantazyjnych przygód może zaoferować filmowcom komiks? Jedną z pierwszych prób ironicznego wykorzystania potencjału tkwiącego w postaciach komiksowych bohaterów był film „Batman Dracula" nakręcony w 1964 roku przez ekipę Andy Warhola. Wydawnictwo DC Comics oburzone brakiem prawnego zezwolenia na wykorzystywanie postaci superherosa zagroziło artyście procesem sądowym, film pokazano więc tylko w kilku galeriach, po czym słuch o nim zaginął. Do fragmentów zaginionego dzieła dotarła Mary Jordan, wplatając je w fabułę swojego dokumentu „Jack Smith and the Destruction of Atlantis" (2006) opowiadającego o Jacku Smithie – *papieżu* nowojorskiej awangardy, inspiratorze wielu poczynań artystycznych Warhola. Co ciekawe, ambiwalentne podejście do postaci Batmana obaj artyści zaprezentowali również w innej produkcji nowojorskiej Factory, pod tytułem „Camp" (1965). Wyśmiewają w niej postać amerykańskiego psychiatry Fredrica Werthama, który w swojej legendarnej książce „Seduction of the Innocent" (1954) udowadniał, że komiksowa przyjaźń Batmana z młodszym, niedoświadczonym Robinem zawiera w sobie zakamuflowane wątki homoerotyczne. Nic więc dziwnego, że dbający o zyski przemysł komiksowy uległ panice. Próbowano nawet usunąć z komiksu postać służącego Alfreda, aby wyeliminować spekulacje na temat trzech mężczyzn żyjących razem w ekskluzywnej rezydencji. W zastępstwie poczciwego kamerdynera dodano za to dziarskie dziewczęta – Batwoman i Batgirl – mające być bardziej odpowiednimi obiektami miłosnych zainteresowań zamaskowanych mścicieli. Cała ta afera wpłynęła na postrzeganie filmowych wcieleń Człowieka-nietoperza. William Dozier, producent kiczowatego serialu telewizyjnego „Batman" oraz jego kinowego odpowiednika z 1966 roku (reż. Le-

slie H. Martinson) stwierdził z frustracją: *W Hollywood nazywają mnie „królem campu". Nienawidzę tego słowa!* Dwuznaczną kiczowatość Mrocznego Rycerza odświeży po latach Tim Burton w swojej adaptacji z 1989 roku. Oprócz mody na kampowe odczytania postaci superbohaterów innym, bardziej długofalowym efektem książki Werthama była fala reinterpretacji *akademickich*, w których Batman niespodziewanie stawał się *rysunkowym odtworzeniem marzenia o boskiej androgynii*, zaś Superman *następcą biblijnego Chrystusa z New Age'u*.

Jedną z pierwszych kinowych prób sparodiowania komiksowej opowieści jest utrzymany w kampowej estetyce film „Rat Pfink a Boo Boo" (1966) Raya Dennisa Stecklera. Tytułowi Rat Pfink i Boo Boo to *niedofinansowane* kopie Batmana i Robina. Bohaterowie wyruszają w akcje starym motocyklem, zaś ich boje z przeciwnikami są równie śmieszne, co żałosne. Nawet kostiumy wykazują nader widoczne chałupnictwo. Zresztą cały film wydaje się wielką improwizacją. Zaplanowany jako niskobudżetowa historia kryminalna, mniej więcej w połowie zmienia się nieoczekiwanie w opowieść z udziałem superherosów. O jakości obrazu najlepiej świadczy anegdota Mike'a Quarlesa, autora książki „Dawn and Dirty. Hollywood Exploitation Filmmakers and Their Movies", który twierdzi, że tytuł, zamiast konfundującego *a*, miał mieć angielski spójnik *and*, lecz niestety nie starczyło na jego wypisanie pieniędzy...

Kolejną, bardziej przemyślaną i wielce zabawną parodię komiksowej adaptacji filmowej nieoczekiwanie nakręcono w naszym kraju. Chodzi oczywiście o nieśmiertelną „Hydrozagadkę" Andrzeja Kondratiuka z 1970 r. Występujący w filmie As (Józef Nowak) jest groteskowo-ironiczną odpowiedzią bloku komunistycznego na amerykańskiego Supermana. Nie tylko broni socjalistycznych zapasów wody przed złowrogimi planami tajemniczego Maharadży (Roman Kłosowski) oraz powiązanego z nim występnego doktora Plamy (Zdzisław Maklakiewicz), lecz również przekonuje naród do abstynencji i aktywnej współpracy z Milicją Obywatelską. „Hydrozagadka" do dziś nie straciła nic ze swojej świeżości, choć pozostaje zrozumiała chyba tylko dla Polaków.



„SPIDERMAN 3" REŻ. SAM RAIMI

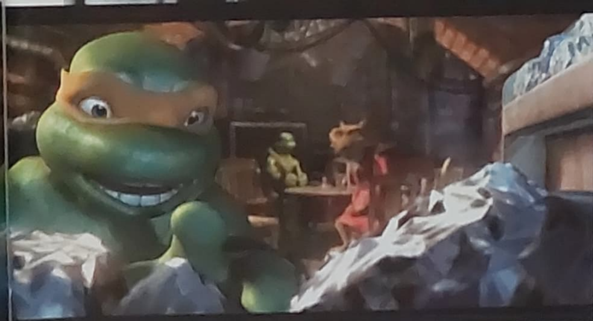
REAGAN KONTRA RYSUNKOWE MTV

Lata 70. i 80. w kinematografii komiksowej to czas zarówno *klasyków* (dwie części „Supermana" oraz rysunkowy „Heavy Metal" (1981) Geralda Pottertona i Jimmy'ego Murakami) jak i niezamierzonych katastrof filmowych, takich jak kultowy w USA „Potwór z bagien" Wesa Cravena (1982) czy nieudana „Supergirl" Jeannot Szwartc (1984). Jednak dopiero koniec lat 80. przyniesie interesujące reinterpretacje postaci superherosów. Niemała w tym zasługa artystów związanych ze stacją MTV, która odkupiła od angielskiego kanału BBC Two pomysł na pasmo prezentujące najciekawsze filmy animowane ze świata. Program nazwany Liquid TV stał się poligonem dla eksperymentów wielu zdolnych rysowników i filmowców. Oprócz pamiętnego serialu o przygodach „Beavisa i Butt-heada" (1993-97) Mike'a Judge'a powstała tu m.in. znakomita seria Petera Chunga „Aeon Flux". Jej tytułowa bohaterka była bolesną kpiną zadaną kultowi męskich superbohaterów i konwencjonalnym schematom narracyjnym komiksu. Ponętna Aeon nie tylko kładła trupem całe zastępy uzbrojonych mężczyzn, lecz również ginęła w każdym odcinku, aby pojawić się cudownie zmartwychwstała w następnym. Niestety, kinowa wersja dzieła Chunga z 2005 roku nie zachowała nic ze świeżości oryginału.

W nieco podobnym stylu komiksowe stereotypy wyśmiał związany z MTV twórca kreskówek Bill Plympton w filmie „I Married a Strange Person" (1997). Cudowne umiejętności głównego bohatera wywołane zostają guzem, który występuje jako skutek nadmiernego oglądania telewizji i obarcza go możliwością dowolnego kształtowania rzeczywistości siłą wyobraźni, co spróbuje wykorzystać złowroga organizacja. Specyficzny, groteskowy humor Plymptona objawia się w pikantnej erotyce oraz *rentgenicznym prześwietlaniu* postaci zamieniającym je w żywe biologiczne schematy anatomiczne. Główny bohater filmu, Grant Boyer, w niczym nie przypomina typowego *bohatera w trykotach*. Jest nieudacznikiem próbującym przezwyciężyć małżeński kryzys, a jego jedyną bronią staje się wybujała wyobraźnia. Obdarzając go kreacyjną mocą, reżyser zabawia się pozycją wszechmogącego demiurga wobec własnego dzieła. Wyobraźnia Plymptona oraz jego bohatera wydaje się równie perwersyjna, co nieograniczona. Trawa może się zamienić w dziwnego zielonego człowieczka, który kosiarką spróbuje dokonać krwawej zemsty na amatorze strzyżenia trawników, zaś ciało Boyera wedle potrzeby przeistacza się w chroniący życie spadochron lub też siejącą zniszczenie, śmiertelną broń. Na nieco podobnym humorze oparto wcześniej „Maskę" (1994) Chucka Russella, która dzięki znakomitym efektom specjalnym wiernie oddaje poetykę komiksowego przerysowania. Podobnie jak u Plymptona, ciało bohatera okazuje się podatnym na metamorfozy obiektem jego wyobraźni. Przeobrażony w zielonoskórego superbohatera Jim Carrey potrafi połknąć pęk lasek dynamitu lub zmienić swoje dłonie w szybkostrzelne rewolwery. Wprowadzenie do filmu fabularnego konwencji z *animowanek* dało tu niezwykłe efekty. Świat „Maski", to (podobnie jak u Plymptona) universum, gdzie fizyczność potrafi przyjmować formy zależne jedynie od ludzkiej fantazji.

Równie zabawnie z komiksowymi mitami rozprawia się film „Iniemamocni" Brada Birda, w którym niespodziewanie odnajdujemy tematykę charakterystyczną raczej dla niezależnych komiksów autorskich i kpinę z charakterystycznych stereotypów. Rodzina superbohaterów korzysta z usług projektantki mody, która specjalnie dla nich szyje świetnie wyglądające stroje, zaś ich główny wróg postanawia stać się wcieleniem zła, ponieważ jego dawny idol – Pan Iniemamocny – kiedyś źle go potraktował. Parodystyczne ujęcie odnaleźć można również w animowanej serii Tima Burtona „Stainboy" (2000), stworzonej komputerowo w technologii Flash i umieszczonej w Internecie. Pojawiają się w niej postacie ze świata, który autor wcześniej wykreował w zbiorze wierszy „The Melancholy Death of Oyster Boy And Other Stories". Idąc za ciosem, wydawnictwo komiksowe Dark Horse wypuściło nawet serię figurek inspirowanych makabrycznymi bohaterami z poematów Burtona, reklamowanych wiele mówiącym sloganem „Tragic Toys for Girls and Boys – Tragiczne zabawki dla dziewcząt i chłopców". Jak widać twórca nie tylko kpi z formuły

„SIN CITY" REŻ. FRANK MILLER, ROBERT RODRIGUEZ



„WOJOWNICZE ŻÓŁWIE NINJA" REŻ. KEVIN MUNROE

komiksów i animowanych bajek dla dzieci, lecz również wyszydza sprzężony z nimi przemysł zabawkarski. Rysunkowy bohater Burtona jest bowiem żartobliwym połączeniem Supermana z Łowcą Duchów. Ów mały człowieczek z wielką głową nieustannie wykonywać musi polecenia wydzierającego się na niego umundurowanego mężczyzny, a jego misje dotyczą tak absurdalnych przypadków, jak eksterminacja połykającego kuchenne środki czystości stworka, którego unieszkodliwić udaje się dopiero samochodowym odświeżaczem powietrza.

DYSKRETNY UROK OBRAZKOWEJ NIEDOJRZAŁOŚCI

Dla wielu twórców filmowych dwojaka tożsamość bohaterów masowej wyobraźni wiązała się z różnego rodzaju kłopotami psychicznymi ich fanów. Bardzo kunsztownie obrazkową niedojrzałość naszkicował Terry Gilliam w „Brazil" (1984), w którym bohater jest nierozgarniętym urzędnikiem zbiurokratyzowanego państwa przyszłości, skrajnie uzależnionym od zaborczej matki. Jedynie w marzeniach i snach Sam Lowry wiedzie żywot obdarzonego skrzydłami herosa, próbującego chronić świat oraz swój wyimaginowany ideał kobiecości. Ale prawdziwym superbohaterem „Brazil" jest zamaskowany hydraulik Archibald „Harry" Tuttle (gra go Robert De Niro), który toczy samotną partyzancką walkę z systemem. Cyniczne podejście do komiksowych postaci widać zwłaszcza w scenie śmierci walecznego herosa: ginie bowiem męczeńską śmiercią unicestwiony przez oblepiające go papierki. Innym dowodem na to, że niezależny komiks nie najlepiej daje się przełożyć na ekran, jeśli próbuje się go nazbyt bezpośrednio adaptować, jest „Tank Girl" (1995) Rachel Talalay. Pełne anarchizującego humoru historyjki autorstwa Alana Martina i Jamiego Hewletta przeobraziły się tu w nazbyt dosłowne odtworzenia obrazkowych absurdów. Oglądając tandetnie ucharakteryzowane postacie ludzi-kangurów, w których wcielają się wykonawcy pokroju rapera Ice-T, nie można do końca zrozumieć czy chodzi o świadomie kpiarski zabieg, czy też marketingowy ukłon w stronę najmłodszych widzów. Do kampowego odczytania filmu brakuje pastiszowej zabawy z odbiorcą, dla najmłodszych widzów nie nadają się sceny nasycone seksualnymi aluzjami. Tym samym film trafia w pokoleniową dziurę, a miałkością rozczarowuje fanów oryginału.

Zdecydowanie bardziej świadomie kult superbohaterów wyśmiewa „Orgazmo" (1997) Terry'ego Parkera, współtwórcy obrazoburczego serialu animowanego „South Park" (1997). Film opowiada o nieporadnym mormonie, który nie potrafi znaleźć dobrze



płatnej pracy i w końcu trafia do branży wideo-porno, gdzie zaczyna odgrywać role superbohatera o niewyczerpanym potencjale seksualnym, pokonującego wrogów za pomocą fal tajemniczego orgazmoratora.

Na obsesyjnej fascynacji fenomenem obrazkowych opowieści zbudował swoją sławę Kevin Smith. Bohaterowie głośnego filmu „Clerks" (1994) to niewydarzeni dwudziestolatkowie, żyjący sporami na temat egzystencji komiksowych postaci. Fikcyjne byty stały się dla nich równorzędnymi elementami rzeczywistości, dlatego wiodą niekończące się dysputy na temat ich życia płciowego, obyczajów i codziennych problemów. Z kolei w „Szczurach z supermarketu" (1995) Cichy Bob żyjący w świecie komiksowej wyobraźni wciela się w Batmana próbując latać na specjalnie przygotowanych do tego celu linach w tytułowej świątyni konsumpcji: leniwy i otyły diler narkotyków zestawiony zostaje kontrastowo ze swoim ideałem – wysportowanym wrogiem podziemia przestępczego, człowiekiem-nietoperzem. W kolejnym filmie Smitha, „W pogoni za Amy" (1997), również pojawiają się obrazkowe historie i ich bohaterowie, ale tym razem komiksy są jedynie tłem do ukazania złożonych relacji międzyludzkich w ponowoczesnym świecie. Jednym z ciekawych intertekstualnych odnośników są relacje między fabułą a prawdziwym życiem reżysera. W filmie Holden wraz ze swoim przyjacielem Bankym są twórcami obrazkowej serii o przygodach bohaterów z filmów Smitha – Jaya i Cichego Boba, którego gra sam reżyser, w rzeczywistości publikujący komiksy o swoich filmowych bohaterach. Co więcej, ekranowy duet stał się już tak znaną ikoną amerykańskiej popkultury, że pojawia się również w innych filmach. Jay i Cichy Bob występują gościnnie na przykład w jednym z epizodów trzeciej części „Krzyku", gdzie beztrosko zwiedzają hollywoodzkie studio.



„AMERICAN SPLENDOR" REŻ. ROBERT PULCINI, SHARI SPRINGER BERMAN

ANTYBOHATER DNIA CODZIENNEGO

Wielu twórców popularnych dziś *graphic novels* przyjęło znaną z komiksu undergroundowego strategię kontestowania kultu superbohaterów poprzez opisywanie własnej szarej egzystencji. W filmie „Ghost World" (2001) Terry'ego Zwigoffa, opartym na komiksie Daniela Clowesa, jednym z takich przeciętniaków jest Seymour grany przez Steve'a Buscemi. W jego postaci wielbiciele autorskiego komiksu dopatrzą się zapewne przywar wspomnianego tu już Roberta Crumba. Z kolei jedna z najciekawszych prób dekonstrukcji komiksowych superbohaterów – „American Splendor" (2003) Roberta Pucciniego i Shari Springer Berman – oparta została na autobiograficznych komiksach Harveya Pekara i jego żony Joyce Brabner. Jest to obraz kontestujący hollywoodzki sposób adaptowania opowieści obrazkowych: już w pierwszej scenie widzimy grupkę dzieci przebranych za komiksowych superbohaterów, które pukają w Halloween do sąsiadów z prośbą o słodycze. Otwiera im zachwycona gospodyni:

– Patrzcie państwo. Wszyscy superbohaterowie na moim ganku! Mamy tu Supermana i Batmana. Jego pomocnika – Robina. Jest też Green Lantern. A co z tobą, młodzieńcze?

– Jak to, co?

– Za kogo się przebrałeś?

– Jestem Harvey Pekar.

– Harvey Pekar? To nie jest raczej imię superbohatera.

– Nie jestem superbohaterem. Jestem dzieciakiem z sąsiedztwa, rozumie pani?

Jak widać, główny bohater od dzieciństwa dystansował się wobec komiksowej mitologii. A jako dorosły mężczyzna stanie się całkowitym zaprzeczeniem idei superbohatera. Pracujący w szpitalnym archiwum znerwicowany przeciętniak wpadnie jednak na pomysł, który nada jego egzystencji sens i porządek: zacznie bowiem tworzyć scenariusze opowieści obrazkowych opisujące jego nudne życie oraz portretujące dziwaków z najbliższego otoczenia. „American Splendor" zyskał rozgłos, a jego autor stał się bywalcem *talk-showów*, epatując swoją neurotyczną, wybuchową osobowością.

Nader zręcznie wymieszany został filmowy, faktograficzny oraz komiksowy porządek. Na ekranie występują zarówno prawdziwe postacie z życia Pekara (sam autor pojawia się chwilami, dodając komentarze do akcji), odtwarzający ich aktorzy oraz ich komiksowe odwzorowania. Wiele kadrów naśladuje komiksowe paski, pojawiają się słynne dymki, ukazujące myśli bohaterów, także dopisane komentarze, tylko autor komiksowych rysunków – Robert Crumb – nie występuje osobiście. W końcówce filmu dowiadujemy się, że cały proces kręcenia materiału o Pekarze stał się również tematem autobiograficznego komiksu pod tytułem „Nasz filmowy rok" (Our Movie Year).



„HOLLYWOODLAND" REŻ. ALLEN COULTER

WYŚNIONY KONIEC ŚWIATA SUPERBOHATERÓW

Przypadek „American Splendor", okrzykniętego najlepszą filmową adaptacją komiksu przez użytkowników serwisu internetowego The Rotten Tomatoes, wyraźnie wskazuje, że oryginalność tematu może podnieść nawet skromną, finansowaną przez HBO produkcję do rangi filmu *kultowego*. Ogromną popularnością cieszą się filmowe adaptacje mniej stereotypowych albumów komiksowych, typu „Sin City" czy „300" Franka Millera. Co więcej, również w obrazach głównego nurtu, takich jak „Hollywoodland" (2006) Allena Coultera, zaczyna się dostrzegać ludzki pierwiastek w mitologii superherosów. W tym filmie zmęczony odgrywaniem roli Supermana aktor Christopher Reeves (w tej roli Ben Affleck) zmaga się z komiksową postacią jak z brzemieniem, które rujnuje jego przyszłą karierę. Na festiwalu w Cannes w tym roku miał premierę (i nagrodę) interesujący, oparty na komiksie, „Persepolis". To autobiograficzna historia obrazkowa, w której Marjane Satrapii opowiada o niełatwym życiu kobiet w Iranie. Tego rodzaju produkcjom nie towarzyszą obszerne recenzje i wielkie plakaty. Bądźmy jednak spokojni. Pewnego dnia kino komercyjne znudzi się swoją schematycznością i zaprezentuje publiczności *koniec świata superbohaterów*.

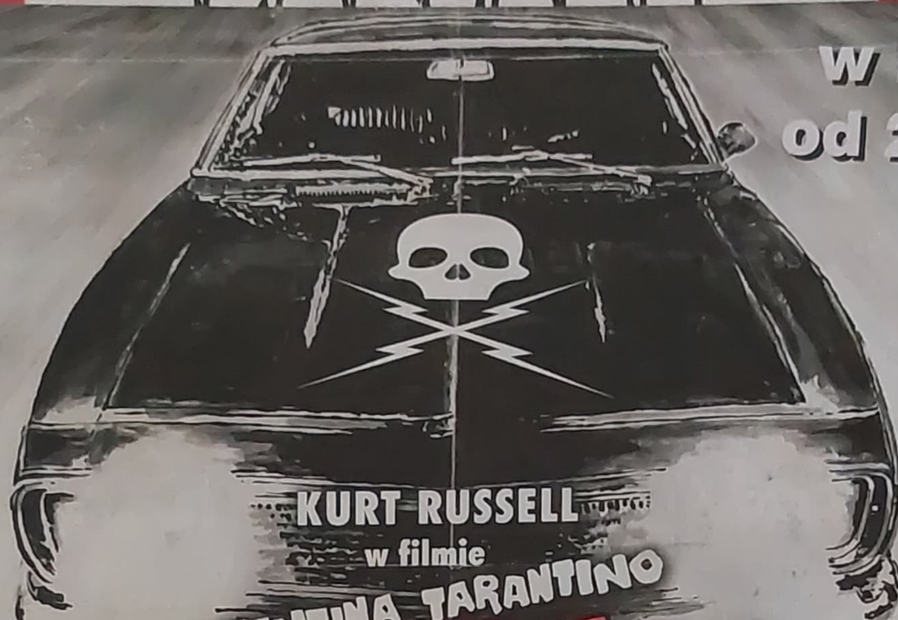
SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

TARANTINO **GRINDHOUSE** RODRIGUEZ

vol. I

**8 kobiet,
którym przydarzy się
spotkanie faceta z piekła rodem!**



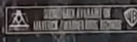


**w kinach
od 20 lipca**

KURT RUSSELL
w filmie
QUENTINA TARANTINO

"DEATH PROOF"

DIMENSION FILMS PRESENTS
KURT RUSSELL IN QUENTIN TARANTINO'S "DEATH PROOF"
·ROSARIO DAWSON·VANESSA FERLITO·JORDAN LADD·ROSE McGOWAN·
·SYDNEY POITIER·TRACIE THOMS·MARY ELIZABETH WINSTEAD· AND ZOË BELL AS HERSELF·
EDITED BY SALLY MENKE, A.C.E. EXECUTIVE PRODUCERS BOB WEINSTEIN HARVEY WEINSTEIN
PRODUCED BY ELIZABETH AVELLÁN ROBERT RODRIGUEZ ERICA STEINBERG QUENTIN TARANTINO
WRITTEN AND DIRECTED BY QUENTIN TARANTINO



DIMENSION





PŁYTA CD JUŻ W SPRZEDAŻY

ZAWIERA TAKŻE NAJLEPSZE KAWAŁKI Z ROBERTA RODRIGUEZA

www.grindhouse.onet.pl

TVP 2 RMF

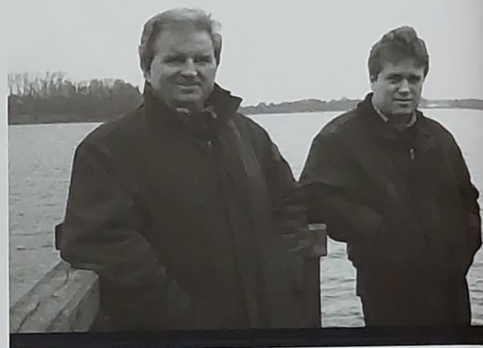
machina SIEMENS Villeroy & Boch Euronet dobre wnętrze FILMWEB Newsweek DZIENNIK VIVA! dlaczego FILM onet.pl

7. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY

ERA NOWE HORYZONTY

Wrocław, 19-29 lipca 2007

Festiwal Nowe Horyzonty to od kilku lat najważniejsze wydarzenie filmowego lata, pełne nowości polskich i zagranicznych, przywiezionych prosto z międzynarodowych festiwali. Festiwal pokazuje też klasykę i retrospektywy filmowych mistrzów.



MUZYCY Z ZESPOŁU HILLIARD ENSEMBLE

Na pokazach niemych filmów wystąpią w tym roku znakomici muzycy brytyjscy Harmonie Band i Hilliard Ensemble (który współpracował m.in. z Arvo Pärtem i jazzmanem Janem Garbarkiem). Ich koncerty towarzyszyć będą filmom: „Krew poety" Jeana Cocteau i „Męczeństwo Joanny d'Arc" Carla Theodore'a Dreyera.

Obok pełnej prezentacji twórczości Federico Felliniego (o którym pisze obok, specjalnie dla „KINA", Piotr Wojciechowski) i przeglądu filmów legendy polskiej animacji Juliana Józefa Antonisza („KINO" 6/2007) organizatorzy przygotowali retrospektywę jednego z najważniejszych reżyserów amerykańskiego kina niezależnego, Hala Hartleya. Będziemy mogli poznać nie tylko jego filmy pełnometrażowe, ale nawet krótkie fabuły. Hal Hartley będzie specjalnym gościem festiwalu i przedstawi we Wrocławiu swoją autorską sekcję „Hal Hartley carte blanche", prezentując filmy, które były dla niego największą inspiracją.

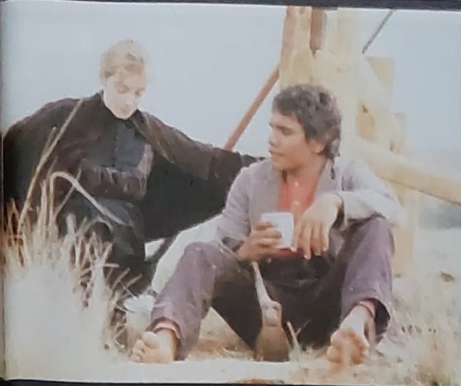
Nowe Horyzonty kontynuują też przegląd kinematografii narodowych. Tym razem – kino australijskie. W programie znalazły się najciekawsze filmy z lat 70. – Petera Weira, Bruce'a Beresforda, Gillian Armstrong, przegląd filmów z udziałem Gosi Dobrowolskiej (gwiazdy Paula Coxa), a także filmy z ostatnich 7 lat, ukazujące tendencje współczesne. Selekcji filmów dokonał znany krytyk australijski David Stratton.

A na otwarcie festiwalu dwa wielkie wydarzenia: pokaz filmu Cristiana Mungiu „4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni", który zdobył Złotą Palmę na festiwalu w Cannes, oraz koncert divy brytyjskiego rocka, Marianne Faithfull, znanej także jako aktorka – z „Hamleta" Tony'ego Richardsona i filmów Gusa van Santa, Partrice'a Chéreau i Sofii Coppoli. W programie festiwalu znalazł się najnowszy film z jej udziałem, „Irina Palm" Sama Grabarskiego.

WIĘCEJ INFORMACJI: WWW.ERANOWEHORYZONTY.PL



MARIANNE FAITHFULL: „IRINA PALM"



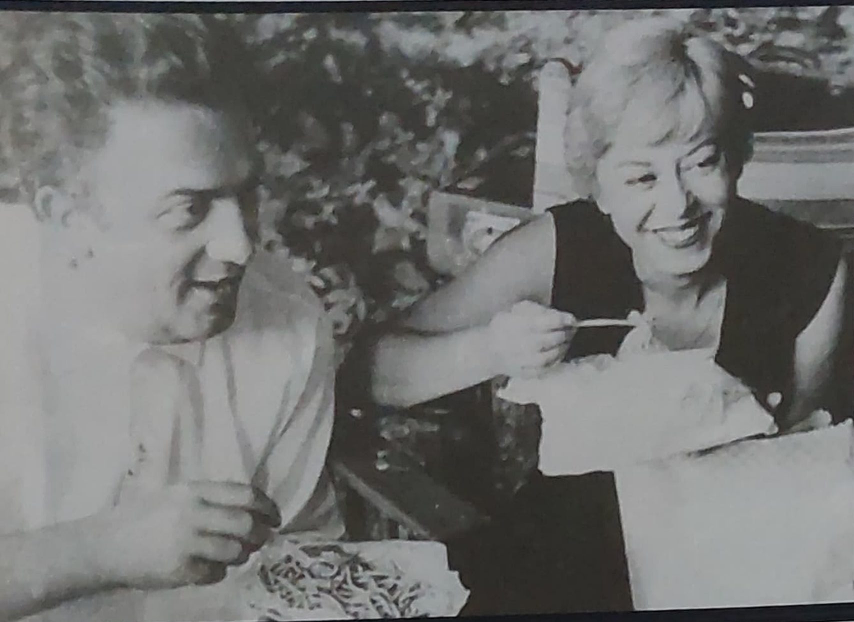
„THE CHANT OF JIMMIE BLACKSMITH" REŻ. FRED SCHEPISI





„NO SUCH THING" REŻ. HAL HARTLEY

„OPERA JAWA" REŻ. GARIN NUGROHO



FEDERICO FELLINI I GIULIETTA MASINA



„WAŁKONIE": MITOMAŃSKI EROTYZM

WAŁKOŃ TYTANICZNY

PIOTR WOJCIECHOWSKI

Kocham filmy Felliniego, ale oglądam je z pewnym zażenowaniem. Ma to zażenowanie odcienie rozmaite, zawsze jednak wraca nuta żalu – ach, czemu będąc tak wielkim, nie jest Federico Fellini jeszcze większy? Tylko wobec jednego filmu nie stawiam tego pytania. Ono nie dotyczy „Wałkoni". Do tego filmu wracam i wracam, zanurzam się w jego obrazy, żywię się jego tajemnicą. Tam zostało stworzone miejsce, gdzie mogą się spotkać Fellini-człowiek, Fellini-twórca i widz stęskniony wielkiej filmowej przygody.

Prowincjonalny kurort poza sezonem, puste miasteczko. Wałkonie. Trzydziestoletni w garniturach, płaszczach, kapeluszach dorosłych mężczyzn. Kopią puszkę po trotuarze jak czternastolatki. I te ich marzenia – pojechać na safari jak Hemingway. I koniecznie wziąć jeszcze ze sobą którąś z modnych aktorek – Ginger Rogers czy kogoś w tym rodzaju. Świat bliskich kłopotów, dalekich marzeń, drobnych przyjemności, nieporadnych grzechów – to wszystko ma znamiona raju, krainy niewinności wyłaniającej się znikąd, z powojennej, pofaszystowskiej pustki.

Osobliwy jest ten raj opustoszałego kurortu. Taki raj, w którym Adam nie chce przyjąć do wiadomości, że już został wypędzony, próbuje ukryć się przed prawdą, a Ewa już odchodzi, dźwiga brzemię złej przyszłości za dwoje. Co więcej – reżyser potrafił sprawić, że widz nie potępia Adama, szuka dla niego usprawiedliwień. Kiedy oglądam „Wałkoni", czuję się przyjęty do paczki, co więcej, wiem na pewno, że Fellini też jest jednym z nas, wałkoni. Czyż filmowy Ricardo to nie prawdziwy Ricardo Fellini, starszy brat reżysera? A on sam – bywa przecież kolejnym z paczki, okularnikiem Leopoldo, piszącym komedię, romansującym ze służącą sąsiadów? Tak, ale także każdym z nich – z nas – po trosze. Bohaterowie „Wałkoni" to nie tylko osobniki idealnie wypełniające definicję *puer aeternus*, wieczny chłopczyk, z klasyfikacji Carla Gustava Junga – przez egoistyczny i mitomański erotyzm, chwiejność emocjonalną, nieodpowiedzialność, brak uporu, skłonność do nierealnych planów, stadność i wieczne konflikty w stadzie związane z walką o dominację. Fellini przyznaje się do młodzieńczego narcyzmu, o swoim spotkaniu z Giulettą Masiną powie: *Być może po prostu zakochałem się w moim odbiciu, które dostrzegłem w jej oczach*. Konsekwentnie pokazuje wałkoni, siebie też, jako ludzi równie godnych litości, jak nieprawdziwych i niedojrzałych. *Często słyszałem od Giulietty, że nigdy nie wydoroślałem* – zwierzy się jeszcze Charlotte Chandler. – *Ona* [Giulietta] *bywała dla mnie matką*. Prawdziwe, dojrzałe uczuciowo, przeżywające prawdziwe dramaty i cierpienia są kobiety. One, w „Wałkoniach" wiecznie na drugim planie, są naprawdę ważne. One dają przykład determinacji i odwagi – jak siostra Alberta, Olga, odjeżdżająca z kochan-

kiem w ostatnią noc karnawału. One pokazują, że wiarygodni są prości, zapracowani ludzie odchodzącego pokolenia, jak stary ojciec niewiernego łgarza Fausta. Gdy Sandra ucieknie od infantylnego męża, zjawi się z dzieckiem właśnie u teścia.

A jednocześnie, poza i ponad przygodami wałkoni, śledzić możemy inny spektakl – oto ze stylistyki neorealizmu wyłania się poetyka ironicznej metafory. Z czegoś, co jest filmową szkołą, kierunkiem, zbiorowością, wynurza się indywidualność, oryginalność niepowtarzalna. Jest tu jeszcze pełnia neorealistycznej szczerości, lewicowego głodu sprawiedliwości, nie ma już naiwnej lewicowej nadziei. Bardziej wyrazista od smutku skrzywdzonych jest samotność przyglądająca się życzliwie i szyderczo temu, jak codzienność przeniesiona na wyżyny sztuki eksploduje świętem, karnawałem, wirowaniem i wrzawą tańczącej ciżby. I jak karnawał zamiera, cichnie, a spoza zamieci konfetti wyzierają uśmiechnięte wzgardliwie maski.

Myślę, że fachowy krytyk, znawca twórczości Felliniego, wytropiłby w tym wałkonicznym poemacie filmowym zawiązki i obietnice wszystkich jego następnych filmów. Nawet w o rok wcześniejszym „Białym szejku" jest już młoda para jadąca do Rzymu na miodowy miesiąc – jak tu jedzie do Wiecznego Miasta wałkoń Fausto z siostrą innego wałkonia – Moralda. Zampano z „La Strady" – nieczuły na cudzą krzywdę egoista, prymityw, samochwała, to wałkoń, który wyruszył na szlak swoich niedojrzałych marzeń. Ten sam kontrast między kobiecą udręczoną wrażliwością a cynicznym męskim pozerstwem odnajduję w „Nocach Cabirii". Już w „Wałkoniach" zapisano szkicowo romans Marcella z kelnerką z „Dolce vita". „Osiem i pół" i „Amarcord" to filmowe glossy do „Wałkoni" wyrażone rozmaitą stylistyką, biegnące ku marzeniom lub wspomnieniom – i tak dalej. W muzyce karnawałowej do scen balu mamy już te pomysły instrumentalne i melodyczne Nino Roty, które powrócą w feeriach „Osiem i pół".

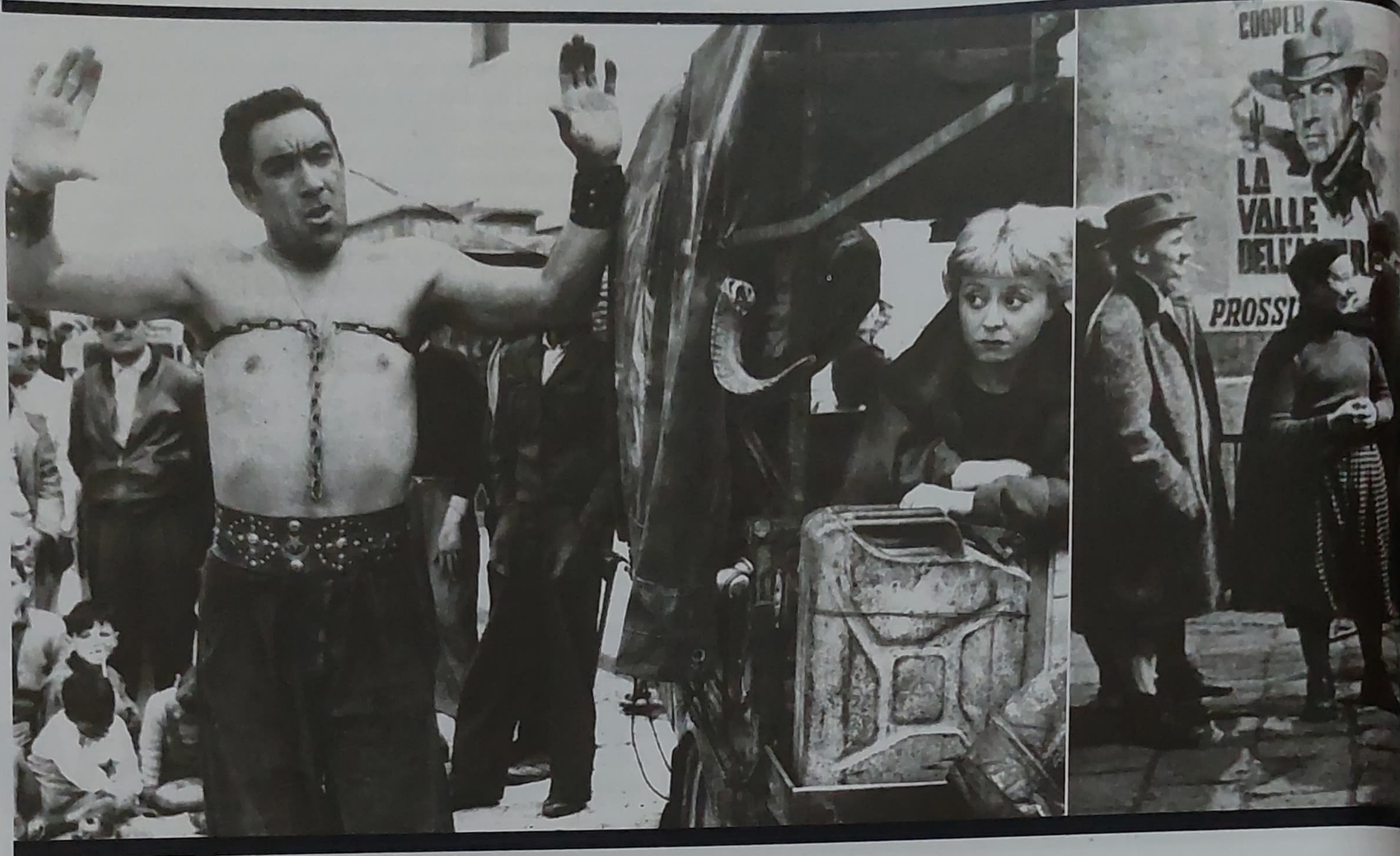
W finale filmu najbardziej naiwny i dziecinny z wałkoni, Moraldo, jedyny naznaczony okruchem metafizycznego widzenia, wyjeżdża niespodziewanie na poszukiwanie swojego losu. Zadziwiające jak łatwo, jak precyzyjnie można odnaleźć dalsze jego dzieje w relacji Roberta Rosseliniego o współpracy z wałkoniem Federico. *Fellini współpracował ze mną ściśle przez całe lata – taki ktoś jednocześnie słaby i pełen zapału, miękki a uparty. Gubił się, stawał nieobecny, zapadał w senne marzenia i budził się, objawiał moc realizacji swoich marzeń, działania. Nigdy nie napisaliśmy razem żadnej opowieści, nie zredagowaliśmy żadnego scenariusza. Gadało się. Odbijał moje piłki. Kiedy mi pokazał „Białego szejka", jeszcze przed montażem, przeżyłem emocjonalny wstrząs. Rozpoznałem na ekranie samego Felliniego, takiego jaki był obok latami. Zakłopotany poczułem jak ja sam jestem stary – jak on jest młody.*

Wkrótce po tym wszystkim umówiliśmy się, że następnego wieczoru zjemy razem obiad. Zadzwonił, żeby się wymigać, tłumacząc, że już był umówiony w tym terminie, miał go podejmować u siebie jeden z wielkich włoskiej kinematografii, mój wróg. To u Felliniego było na porządku dziennym, te jego „jutro zadzwonię".

Ale zadzwonił rzeczywiście nazajutrz i opowiadał o spotkaniu. Gospodarz okazał się dla Federica nudny. – Zmieszał cię z błotem – dodał. – A ty co mu na to odpowiedziałeś? Fellini na to – A nic. Bo i po co? – ze zdziwieniem, które obnażało cały jego cynizm, cały je-



„WAŁKONIE": WIECZNI CHŁOPCY



„LA STRADA": CYRKOWY BLICHTR

go oderwanie od rzeczywistości i kolosalne lenistwo. „A nic" – jakby to było jedynie logiczne. No ale miał Fellini rację – tylko to było logiczne.

Ta relacja Rosseliniego przytoczona przez francuskiego biografa, Gilberta Salachasa, jest dla mnie istotna. Fellini uciekł z raju złudzeń, błazeństw i nieróbstwa, zrobił karierę, zdobył sławę, dziełami obdarzył świat kina z wielką hojnością, ale nie zabił wałkonia w sobie, przeciwnie, wszystko co zrobił, osiągnął eksploatując słabości i sprzeczności tej osobliwej, ale wcale nie rzadkiej postawy. Odkrył wiele w przestrzeni kina, ale odkrycie wałkonia w sobie nie było największym z jego odkryć. Największym było odkrycie, że wałkoń, ze swoim lenistwem, sentymentalizmem, erotyzmem, marzycielstwem, fascynacją tym, co zewnętrzne, dziwaczne, potężne – to po prostu idealny widz filmowy.

Rosselini mówił o cynizmie, lenistwie, traceniu kontaktu z rzeczywistością, jako o cechach Felliniego. Łatwo znaleźć potwierdzenie takiej oceny w innych relacjach. Nie można jednak zaprzeczyć, że tracąc nieraz kontakt z rzeczywistością, odrzucając społeczne i polityczne konteksty, twórca „Amarcordu" w przedziwny sposób nawiązywał kontakt z metarzeczywistością, potrafił zaprosić widza-wałkonia na filmowe upojenia zaprawione metafizyką. Spontaniczny, grający tajemne gry ze swoją pamięcią i podświadomością Fellini zwracał się nieraz wprost ku podświadomości widza.

Film „Wałkonie" zaczyna się wyborami lokalnej królowej piękności. Pod koniec imprezy nadchodzi wichura, ulewa, a miotający się tłum robi wrażenie nawiedzonego interwencją sił kosmicznych. I nie cichnie jeszcze nawałnica, gdy dowiadujemy się, że wybrana na Miss Serena dziewczyna jest w ciąży. W płaszczyźnie fabularnej okazuje się zaraz, że przyczyną ciąży jest kochliwy wałkoń Fausto. Podświadomość jednak wie swoje – dziecko w łonie Sandry pochodzi z burzy, jest znakiem. Wybory miss były rytuałem płodności, dziewczyna jest złożona w ofierze mocom natury.

Delikatnym a wyrazistym dotknięciem metafizyki jest inna scena – oto najsubtelniejszy z wałkoni, Moraldo, samotnie snuje się nocą po pustych ulicach miasteczka, myśli o niemożności i konieczności wyjazdu. O trzeciej nad ranem spotyka śpieszącego się do pracy na kolei chłopca, dużo młodszego od siebie. W trakcie rozmowy zdejmuje z głowy chłopaka kolejarską czapkę i wkłada ją sobie na głowę. Ta scena nie ma podtekstu pedagogicznego, nie nakręcono jej, aby pokazać, że młodsi jak chcą to pracują, a te wałkonie, te stare byki, obijają się gadając o bezrobociu. Nie, włożenie czapki jest porzuceniem siebie, momentem wejścia w cudzy los, pytaniem zadanym sobie i widzowi – o tożsamość, przeznaczenie, wybór. Chłopiec ma na imię Guido, tak będzie się nazywał bohater „Osiem i pół". Nikt inny nie dostrzega małego Guida – tylko Moraldo, jemu zjawia się trzykrotnie jak duch-przewodnik. Pojawi się kolejnej dramatycznej nocy, aby razem mogli spojrzeć na Syriusza, najdalszą z gwiazd. A potem – ostatni raz, na stacyjce kolei, w momencie porzucenia rodzinnego miasta. I to jego widzimy w ostatnich kadrach filmu, oddala się, idzie po szynie balansując tanecznie – trochę jak Chaplin w finałach niemych filmów. Zanim w jednak w „Osiem i pół" pojawi się Guido jako przewodnik po kolejnych piekielnych kręgach duszy reżysera w rozterce, wróci jeszcze w „La Stradzie" jako szalony linoskoczek Matto, objawiający Gelsominie tajemnice wolności, powróci w „Dolce vita" w tragicznej postaci intelektualisty Steinera – odsłaniającego możliwość życia według głębokich wartości i potem przekreślającego swoje przesłanie tajemnicą samobójstwa.

Metafizyka Felliniego z trudem poddaje się słownemu opisowi, w większości zamyka się w niespodziewanych, ubocznych scenach, ujęciach, kadrach, pustych prześwitach bytu. W momencie rozpaczy i zagubienia rząd chłopaczków w habitach mignie Faustowi na ogołoconej wietrznej plaży. Szukający zaginionej żony przyjaciela wałkonie znajdą się nagle w krajobrazie wsi, zasłuchają w głosy ptaków. Miejski półgłówek ustawi na pagórku niepotrzebnie ukradzioną przez Fausta figurę anioła, jakby ustanawiał kult.



„AMARCORD": POWRACAJĄCE MOTYWY

Fellini jest poganinem, katolikiem, libertynem również. W we wzmiankowanej wyżej księdze wyznań spisanych przez Charlotte Chandler powie w jednym miejscu: *Moją religią jest Giulietta* – a w innym: *Niektórzy podśmiewają się ze mnie, obserwując z ironią moją otwartość na wszystko, od A do Z, od astrologii po zen, od Junga po oui-ja i kryształową kulę. Zawsze fascynowała mnie możliwość cudu. Szydercy i prześmiewcy mnie nie powstrzymają.* A kiedy indziej wyzna: *Jestem katolikiem [...] jestem religijny w sposób naturalny. Uwielbiam tajemnice, a życie jest pełne tajemnic. Śmierć jeszcze bardziej. Już w dzieciństwie fascynowało mnie to, co tajemnicze, cud istnienia, niewytłumaczalne. W religii podoba mi się przepych, rytuał, papież, a przede wszystkim kodeks, według którego trzeba postępować, i pojęcie winy zajmujące w nim poczesne miejsce. Przecież jako Włoch nie mógłbym myśleć inaczej!* To, co w „Osiem i pół" objawi się jako wieloznaczna, przejmująca scena rozmowy bohatera z kardynałem w łaźni, ma już swoją zapowiedź w moim ulubionym filmie.

Oto w „Wałkoniach" umieszcza Fellini jednego z bohaterów jako pomocnika w sklepie z dewocjonaliami. I tam, na tle półek ze świecami, aniołami, figurami świętych, obserwujemy narodziny fascynacji, szaleństwa. Alfredo, ożeniony z miejscową królową piękności, ulega opętaniu nijaką urodą niemłodej i nudnej żony swojego szefa. Wystarczyło, że zobaczył ją elegancką i rozbawioną w noc karnawału. Jego namiętność wlecze go, pakuje w głupie sytuacje, poniża i ośmiesza. Tak, jakby dotknęła go zemsta nieznanych sił, zamieniła w żałosną kukłę. Tajemnica tyranii seksu na tle banału dewocjonaliów nabiera cech groteski, a nie traci metafizycznej grozy.

Film, zaczynający się od kończącego sezon spektaklu wyboru miss, w zakończeniu przynosi znowu spektakl. Wiosnę i początek kolejnego sezonu zwiastować ma kiczowata rewia prowadzona przez starego aktora-kabotyna. Fellini pokazuje to w przedziwnie rozdwojony sposób – oto wałkonie przeżywają tę tandetę jakby to była sztuka, aktor jest dla nich gwiazdorem i wyrocznią, tancerki – artystkami, wymarzonymi idolami kobiecości. Kicz i hucpa pozostają jednak kiczem i hucpą, groteskowość i ironia nie kwestionują magii.

W swoich wspomnieniach Fellini wraca często o opowieści o jednym dniu wagarów, o dniu, w którym dziewięcioletni Federico w długim czarnym płaszczu i w kaszkiecie z daszkiem wyrwał się ze szkoły prowadzonej przez zakonników i trafił do biednego cyrku, w którym spotkał potężną akrobatkę w mocno dekoltowanym kostiumie, a potem uczestniczył – z rodziną wędrownych klownów – w ratowaniu zdychającej zebry. Ze świata surowego porządku, dotkliwych kar, wiecznego poczucia winy, przeniósł się na parę godzin w przestrzeń cudów, świateł, kolorów, podniecających tajemnic, przeżywanego wspólnotowo dramatu, braterskiej bezpośredniości obyczaju. To dziecięce przeżycie sprawiło, że do starości trwała w nim fascynacja spektaklem, a jeśli było to coś marnego, bez talentu i dobrego smaku, fascynacja ulegała wzmocnieniu, przenikała w głąb, ku metafizycznym tajemnicom ludzi uwięzionych wewnątrz rytuałów sztuki teatralnej, cyrkowej, rewiowej czy filmowej. Pamięta się przecież stepującego stolarza z „Osiem i pół", nieporadność starych artystów z „Ginger i Fred".

Sam siebie uważał za uwiedzionego przez sztukę, był dumny zarazem, że jest *człowiekiem spektaklu*. Rozumiał to osobliwie, a głosił, że za wzór stawia sobie Ingmara Bergmana. W „Notatkach dla telewidzów" („Cahiers RTB" włączone w książkę biograficzną Gilberta Salachasa) pisał o tym tak: *Ten, który chce innym opowiedzieć świat, musi mieć sprawność tłumacza, jeśli bowiem nie jest tłumaczem, szkoda, żeby zaczynał. To dlatego całym moim najgorętszym, najżywszym, najżarliwszym zachwytem obdarzam takiego twórcę jak Ingmar Bergman. Oto człowiek wielkich zdolności, autentyczny autor, prawdziwy człowiek spektaklu. Bergman to naprawdę żywy przykład tego, co rozumiem przez spektakl, a dla mnie to znaczy tyle: on pokazuje, że w sztuce wszystkie środki są dozwolone. [...] Chcę przez to powiedzieć, że sposób opowiadania Bergmana, bogactwo jego temperamentu, a przede wszystkim sposób, w jaki przemawia, są właśnie takie, jakie według mnie właściwe są człowiekowi spektaklu, to znaczy mieszaninie magika, sztukmistrza, proroka i klowna, sprzedawcy krawatów i kapłana głoszącego kazanie. Taki oto powinien być człowiek spektaklu.*

To oczywiste, że jako prawdziwy wałkoń, a więc i narcyz – powyższy tekst wielki Federico poświęcił sobie, tylko na początku ogólnikowo patetycznie składając hołd komuś, kogo uznawał za prestiżową wielkość. Cyrkowy blichtr, sentymentalizm rewii, werystyczne chwytanie obrazów właściwe dla neorealizmu złączyły się już w „Wałkoniach" w obecną w całym dziele Felliniego stylistykę obrazów, ów *język tłumacza rzeczywistości*. W późniejszych dokonaniach szlifował tylko formalną doskonałość tych elementów i zmieniał proporcje między nimi, w zależności od zamysłu – raz głos oddawał raczej sztukmistrzowi, raz pozwalał odzywać się głośniej prorokowi.

Myślę jednak, że nie mniej ważna od tych fakturalnych jakości filmowej narracji jest filozoficzna postawa tego, który opowiada, tłumacząc świat na język ekranu. Zmieszały się w tej postawie i poplątały – lewicowe i neorealistyczne trzymanie strony przegranych, antyklerykalne fobie i wyniesione z zakonnej szkoły osobliwie trwałe poczucie winy – zafiksowane potem głównie jako poczucie winy za krzywdy kobiet. To na podglebiu poczucia winy wyrosły metafizyczne głębie i metafizyczne pozy sięgające – jak w scenie z małym Guido – aż Syriusza.

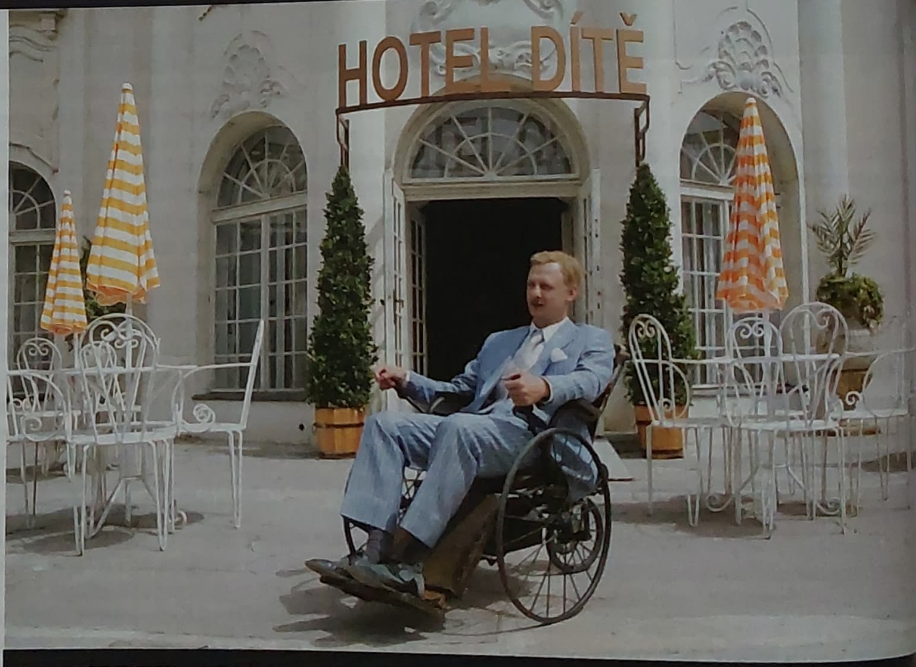
Pewnie stałoby się to w sumie nieznośne, gdyby nie cechy właściwe wałkoniowi – powierzchowny, gapiowski erotyzm, ukochanie zgrywy i hecy, zgoda na kicz, smakowanie prostych przyjemności życia. Fellini serio idący drogą Bergmana byłby okropny, muszę mu być wdzięczny, że znalazł szlak własny, że całe życie powtarzał „Wałkoni" z taką fantazją, taką żonglerską rozmaitością – i tak wiernie.

PIOTR WOJCIECHOWSKI

Po rocznej przerwie święto filmu powraca do Kazimierza nad Wisłą. Festiwal Filmu i Sztuki DWA BRZEGI odbędzie się w dniach 4-11 sierpnia. W programie m.in. pokazy filmów z Cannes, Berlina i Rotterdamu, retrospektywa Boba Rafelsona, warsztaty filmowe, dyskusje o filmie i literaturze oraz przegląd adaptacji powieści Bohumila Hrabala w reżyserii Jiřiego Menzla, gościa festiwalu.

NIE JESTEM LEPSZY OD MOICH BOHATERÓW

Z JIŘIM MENZLEM ROZMAWIA MACIEJ ROBERT



„OBSŁUGIWAŁEM ANGIELSKIEGO KRÓLA": APOTEOZA CZESKOŚCI

– „Obsługiwałem angielskiego króla" to pana pierwszy film od 14 lat. Swoje milczenie tłumaczył pan: *Gust widzów jest inny od mojego i nie ma sensu z tym walczyć*. Jak zatem wyjaśnić ten powrót?

– Gust widowni, niestety, nie zmienił się przez ostatnie lata. A jeżeli już, to na gorsze. Nie chciałem jednak moim filmem o nic walczyć. Najwyżej o jak największą widownię, ściągnąć do kin ludzi, którzy niezbyt często tam zaglądają.

– Udało się?

– Sądząc po liczbie widzów w naszych kinach – tak.

– Jaki wpływ na pańską absencję miał przełom polityczny? Nie ma odwiecznego wroga, nie ma cenzury, można wszystko powiedzieć wprost.

– Brak nieprzyjaciela nie był dla mnie dotkliwy, ponieważ nigdy nie nakręciłem filmu przeciwko komukolwiek, niczego też nie usiłowałem przemycać między wierszami. Jedynym powodem mojej nieobecności był brak zainteresowania moją osobą ze strony producentów. Nigdy nie zabiegałem o realizację swoich pomysłów, nie chodziłem od studia do studia. Jestem na to zbyt leniwy i chyba zbyt dumny. Znalazł się producent, zaproponował mi godziwe wynagrodzenie, więc się zgodziłem.

– Słowa głównego bohatera: *Moje szczęście polegało na tym, że zawsze spotykało mnie jakieś nieszczęście* – są mottem filmu. Na ile można je odnieść do pańskich perypetii z realizacji filmu?

– Tak napisał pan Hrabal i trudno mi odnosić te słowa do samego siebie. Nie podchodzę do tego zbyt osobiście. Długo czekałem, by nakręcić ten film, ale może dzięki temu jest nieco lepszy? Nie odczuwam tych kilkunastu lat jako swojego nieszczęścia, to raczej nieszczęście ludzi, którzy mogliby ten film zobaczyć wcześniej.

– Swoją przygodę z Hrabalem rozpoczął pan od „Śmierci pana Baltazara", noweli z „Pereł na dnie". Pozostałe nowele nakręcili Chytilova, Jireš, Schorm i Němec. Jak to się stało, że to właśnie pan pozostał przy Hrabalu na dłużej?

– O wszystkim zadecydował przypadek. „Perełу na dnie" okazały się filmem na tyle intrygującym, że niejako z rozpędu skierowano do realizacji kolejny scenariusz Hrabala. „Pociągi pod specjalnym nadzorem" proponowano kilku reżyserom, ale jakoś nie umieli się w tym tekście odnaleźć. Hrabal jest pisarzem bardzo wdzięcznym dla filmowców, ale trzeba umieć dotrzeć do wnętrza jego tekstów. Ja nie przeczytałem nawet „Pociągów...," ale zgodziłem się w ciemno, bo chciałem jak naj-

szybciej zadebiutować w pełnym metrażu. A potem już wszystko potoczyło się szybko, nasza współpraca trwała długie lata, co jest o tyle dziwne, że pomimo naszej przyjaźni bardzo się z Hrabalem różniliśmy. Był ode mnie dużo starszy, traktowałem go jak wujka. A on mnie pewnie jak głupkowatego siostrzeńca, bo nigdy nie lubiłem piwa i przynosiłem mu wstyd w knajpach.

– Wcześniej pisał pan scenariusze adaptacji Hrabala razem z nim. Teraz musiał pan pracować sam. Co było dla pana najtrudniejsze?

– Zazwyczaj pracowaliśmy w ten sposób, że wybierałem z powieści Hrabala najbardziej *filmowe* epizody, a on pisał swoją wersję scenariusza na podstawie mojego wyboru. W przypadku scenariusza „Obsługiwałem angielskiego króla" starałem sobie wyobrazić, jakie uwagi miałby do moich pomysłów pan Hrabal. Myślę, że był przy mnie duchem, zwłaszcza wtedy, kiedy ogarniały mnie jakieś wątpliwości.

– Spośród wielu zmian w stosunku do powieści największą wydaje się sposób przedstawienia głównego bohatera...

– Proszę pamiętać, że jest to film, a widz chce się utożsamiać z głównym bohaterem, nawet jeśli nie jest on kryształowy. W przypadku lektury książki postawę bohatera można oceniać na wiele sposobów, na ekranie wybór ogranicza się do jednego. Dlatego zdecydowałem się na przyjazne potraktowanie postaci.

– Pańscy bohaterowie często wypowiadają kwestie, które mogą posłużyć jako klucz do zrozumienia czeskiej duszy. Radca Zedniczek z „Pociągów pod specjalnym nadzorem" mówił, że Czesi to śmiejące się bestie, zaś Jan Dzięcię: *My, Czesi, nigdy nie walczymy*.

– Różnica między tymi zdaniami ilustruje ewolucję moich poglądów na przestrzeni 40 lat. *Czesi to śmiejące się bestie* to zdanie, które napisał pan Hrabal, a mnie bardzo ono przypadło do gustu. W latach 60. utożsamiałem się z taką opinią, byłem wręcz dumny, że Czesi są śmiejącymi się bestiami. Dzisiaj jestem dużo surowszy w ocenach wobec rodaków i pozwoliłem sobie dopisać Hrabalowi zdanie, które w filmie wypowiada Jan Dzięcię.

– Ceni pan Woody Allena. Czy konstruując postać Jana wzorował się pan na „Zeligu"?

– Bardzo się cieszę, że przypomniał pan ten film. Rzeczywiście, bardzo lubię filmy Allena, ale podczas realizacji nie zwracałem uwagi na podobieństwa między tymi dwoma postaciami. Wydaje mi się jednak, że postać Jana Dzięcię jest dużo bardziej hrabalowska niż allenowska.

– Jan Dzięcię nieustannie przegląda się w lustrach. W jakim stopniu odbija się w nich również czeska historia?



„OBSŁUGIWAŁEM ANGIELSKIEGO KRÓLA": WALKA O WIDZA

– Raczej w niewielkim. To tylko los konkretnej jednostki na tle historii. Starałem się, by w filmie główna postać wybijała się na pierwszy plan. Historia jest oczywiście obecna w tym filmie, ale tylko jako tło.

– Czy nawiązanie do stylistyki retro jest jedynie wyrazem pańskiej miłości do starego kina?

– Uważam kino przedwojenne – filmy Chaplina czy Keatona – za najlepszy okres w dziejach sztuki filmowej. Jednak ta stylizacja nie jest wyłącznie hołdem. Chciałem uwypuklić różnicę między pewnymi etapami w życiu bohatera, które przypadają zarazem na konkretne okresy historyczne.

– Jak wyglądałby ten film, gdyby mógł pan nakręcić go w latach 70.? Czy w ogóle miałby szansę powstać?

– Były takie próby – myślał o tym Karel Kachýňa, w jego wersji akcja filmu miała się toczyć wyłącznie przed wojną. Ja początkowo w ogóle nie chciałem filmować tej powieści.

– Dlaczego?

– Po pierwsze, sądziłem, że Kachýňa może nakręcić naprawdę ciekawy film. Po drugie, nie chciałem mieć monopolu na Hrabala.

– Josef Škvorecky twierdził, że postać Miloša Hrmy z „Pociągów pod specjalnym nadzorem" jest dlatego wiarygodna, że odbija się w niej osoba samego reżysera...

– Proszę nie wierzyć Škvoreckiemu! To znany konfabulator. A tak naprawdę – miałem takie same problemy jak każdy chłopak w moim wieku, choć nie miałem eiaculatio praecox! W przypadku Jana Dzięcię – żyłem w nieco innych czasach. Niewykluczone jednak, że gdybym urodził się trochę wcześniej, zachowywałbym się podobnie. Nikogo nie staram się oskarżać, nie jestem lepszy od moich bohaterów.

– Dlaczego zdecydował się pan na obsadzenie aktorów zagranicznych w głównych rolach?

– Jeśli chodzi o Julię Jentsch, wybór był dość oczywisty – to rola dla Niemki. Mogliśmy oczywiście znaleźć czeską aktorkę, która by mówiła po niemiecku, ale nadarzyła się okazja wykorzystania wschodzącej gwiazdy niemieckiego kina. Ivana Barneva znam z Sofii, zrobiłem z nim trzy spektakle, a że do roli Jana Dzięcię nie znalazłem lepszego aktora w Czechach i Słowacji, nie miałem wyboru. Jedyny problem miałem z producentami. Nie podobało im się, że główną rolę w czeskim filmie gra Bułgar. Chcieli na plakatach twarzy czeskiego aktora, najlepiej bardzo przystojnego. Stoczyłem z nimi o Barneva ciężki bój, ale opłaciło się – to naprawdę świetny aktor, przypomina mi trochę młodego Václava Neckářa.

– Kiedy w „Pociągach pod specjalnym nadzorem" pokazywał pan damskie pośladki, wzbudzał pan sensację. Dzisiaj filmuje pan najbardziej rozerotyzowaną powieść Hrabala, a z ekranu aż bije aseksualność...

– Dzisiaj widok nagiej kobiety na ekranie nikogo już nie podnieca. Nie wiem, co musiałbym pokazać, żeby poruszyć widza tak, jak wtedy stempelkami na pupie. Ta aseksualność była zamierzona. Wszystkie te doskonałe nagie Niemki nie są obiektami seksualnymi, to chodzące inkubatory spółkujące w imię III Rzeszy. Natomiast pozostałe panienki są wyidealizowane, ale jest to przecież projekcja wspomnień, a we wspomnieniach wszystko jest piękne. Poza tym miał to być ładny, atrakcyjny film, a nie dokument o burdelach z czasów Pierwszej Republiki.

– Pozostało jeszcze kilka nie sfilmowanych książek Hrabala, między innymi „Taka piękna żałoba", do której przymierzał się pan po adaptacji „Święta przebiśniegu". Nie chciałby pan powrócić do tego projektu?

– Cieszę się, że nic z tego nie wyszło. To nie był dobry pomysł. „Taka piękna żałoba" to książka bardzo poetycka, genialna literacko, ale bardzo trudna do przełożenia na język filmowy. Tam się po prostu za mało dzieje! Nie zostało wiele powieści Hrabala, które można by jeszcze sfilmować.

– „Postrzyżyny", „Święto przebiśniegu" czy „Obsługiwałem angielskiego króla" to filmy będące apoteozą czeskości – piwo leje się strumieniami, dużo się je i długo przesiaduje w knajpach. Pan nie lubi piwa i knajp. Jak to możliwe, że udało się panu tak doskonale oddać typową czeską atmosferę?

– Jest wiele filmów, w których ktoś kogoś zabija, ale czy to musi zaraz oznaczać, że reżyser jest mordercą? ■

Tego lata na dziedzińcu stołecznego Zamku Ujazdowskiego od 29 czerwca do 1 września królować będą westerny – od „Gorączki złota" Chaplina po „Butcha Cassidy'ego i Sundance'a Kida" Hilla. Pokazane zostaną m.in. spaghetti westerny, polskie odpowiedniki gatunku oraz „Przygody Mr Westa w kraju bolszewików" Kuleszowa i western z Tajlandii „Łzy czarnego tygrysa". Przegląd pokazany zostanie także w Poznaniu, Krakowie, Gliwicach i Łodzi.


„WILCZE ECHA" (1969): POLSKI WESTERN

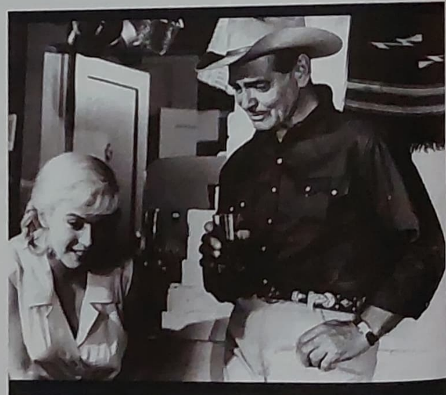
DZIKIE POLA MITOLOGII, CZYLI WESTERN NA BEZDROŻACH

IWONA KURZ

Dawno, dawno temu bywało, że widzowie wychodzili z kina na lekko ugiętych nogach, gotowi wyrwać broń z kabury i strzelić. Obejrzeli właśnie western. Ostatni film, w którego kontekście przywoływano tę etykietę, to „Tajemnica Brokeback Mountain" Anga Lee (2005). Tyle że po tym seansie dominował u jednych – niesmak, u innych – odwrotnie, wstydliwie skrywane wzruszenie, wcześniej w kontekście tego gatunku nie spotykane. Reżyser przypomniał, że bohaterem tej narracji jest pastuch, a romantyczne okoliczności przyrody mogą prowokować tyleż do strzelania, co do miłości.

Ślady gatunku spotykamy właściwie we wszystkich obszarach kultury popularnej (w ogóle we wszelkich obszarach, także geograficznych). Komiks, kreskówki, muzyka country, reklama (Marlboro Man), i oczywiście film, tak kinowy, jak telewizyjny, przywołują cały styl życia i bycia: buty, kapelusze, strzelby, konie, ale też stosunek do kobiet i spacerowanie na lekko ugiętych nogach. Tę mnogość zastosowań po części na pewno wyjaśnia długa historia: przyjmuje się, że western to najstarszy gatunek filmowy – obok komedii. Komedia jest uniwersalna i dziać się może wszędzie; to przede wszystkim wskazanie na poetykę wypowiedzi. Natomiast western jest bardziej precyzyjny – i w tym sensie można powiedzieć, że to pierwszy gatunek ściśle filmowy. Zdecydowanie wskazuje, kto, gdzie, kiedy, a przede wszystkim – w imię czego działa w świecie przedstawionym na celuloidzie.

Pierwszy nazwany westernem film, „Napad na ekspres" E. S. Portera z 1903 roku, pokazywał pociąg w roli głównej: odwoływał się w ten sposób tak do głębokiej fascynacji kinematografu ruchem, jak do utrwalonego symbolu cywilizacji. Pociąg był jej znakiem i wehikułem, niestety – zagrożonym przez bandytów, czyli wyjętych (na własne życzenie) spod prawa. W ten sposób zdefiniowany gatunek, choć podlegający rozmaitym przekształceniom i przetworzeniom (jak to z gatunkami bywa), stanowi przestrzeń mediacji, pole zasadniczego napięcia między cywilizacją (kulturą, prawem) a dzikością (stanem natury, instynktem). Napięcie to zresztą widoczne jest w samej nazwie terytoriów podboju, w której synonim cywilizacji euroamerykańskiej – Zachód – obdarzony został przymiotnikiem Dziki.


„SKŁÓCENI Z ŻYCIEM": MARILYN MONROE, CLARK GABLE

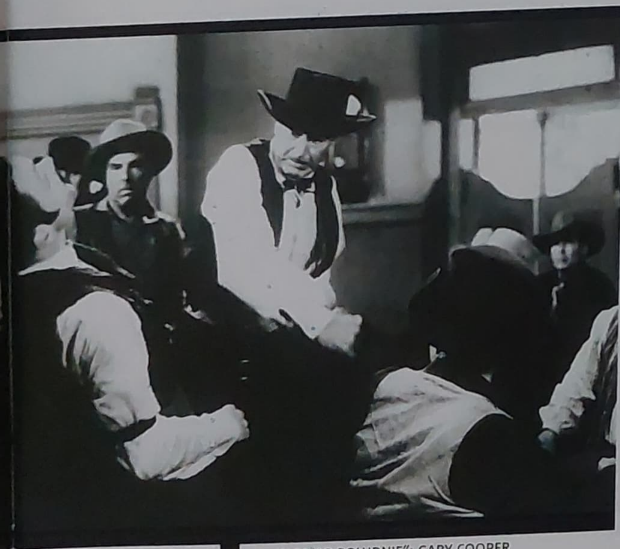
Przede wszystkim określenie to odnosi się do zachodniej części Stanów Zjednoczonych; najczęściej tam i najczęściej w drugiej połowie XIX wieku toczy się akcja westernu. Skądinąd wiemy, że nie należy wierzyć podobnym odnośnikom; cechy gatunku są zawsze *gdzie indziej*. Niemniej warto zauważyć, że był western także gatunkiem historycznym, założycielskim dla świadomości i mitologii amerykańskiej – *sztuką ludową młodego naro-*

du, *eposem bohaterskim* Ameryki, jak pisał o tym Aleksander Jackiewicz.

Western rozgrywa się zatem w przestrzeni ostro operującej przeciwstawieniem *ogrodu* i *pustyni*, jak chciał Rick Altman, terytorium uprawnego i terytorium, które dopiero czeka na ludzką rękę. W tej ambiwalentnej przestrzeni pojawia się ambiwalentny bohater: to on jest nosicielem fundamentalnych dla westernu sprzeczności, a zarazem narzędziem mediacji pomiędzy nimi. Zwykle samotny (zatem poza społeczeństwem), zwykle uprawniony (z woli lub z potrzeby społeczeństwa) do działania i do strzelania, jest kimś pośrednim między dzikością a kulturą; ma *licencję na zabijanie*, mówiąc językiem innego gatunku (który zresztą rozwinął się nie bez wpływu westernu). Zarazem bohater ten wyraża zasadniczy problem cywilizacji zachodniej, w której indywidualna moralność pozostaje w konflikcie ze społeczną sprawiedliwością opartą na prawie, a emancypacja jednostki nie zawsze daje się pogodzić z regułami życia kolektywnego.

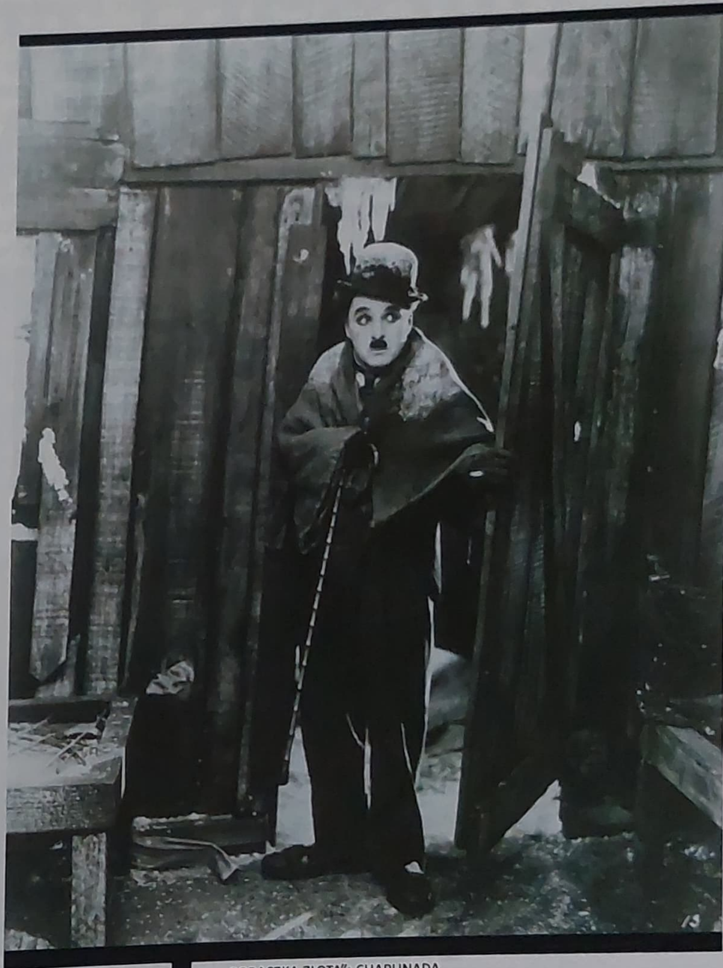
W pierwszych westernach wszystko wydawało się jasne, a role były rozdane wyraźnie: na lewo – zło, na prawo – dobro. Jeśli jednak uznamy, że western jest gatunkiem dla nowoczesnego Zachodu emblematycznym, nie może dziwić, że natychmiast stał się także przedmiotem przeinaczeń. Potencjał mitologiczny gatunku musiał zmierzyć się z potencjałem krytycznym.

Rozpoczął demitologizację gatunku już Charlie Chaplin; jego „Gorączka złota" (1925) sięga do całego katalogu wyobrażeń związanych z westernem. Jest Dziki Zachód, a jakże, choć w tym przypadku *pustynia* jest śnieżna. I jest samotny bohater – Charlie, oczywiście. Cała ta postać, niezwykle przecież skomplikowana, zbudowana jest z podstawowych elementów amerykańskiej mitologii: przybysz skądinąd („Charlie imigrantem"), który próbuje sobie znaleźć miejsce w nowym społeczeństwie, z jednej strony pozostając na jego dnie, z drugiej – przywdziewając rozmaite uniformy i próbując dokonać *awansu*.



„W SAMO POŁUDNIE": GARY COOPER

Ekspresja Charliego opiera się na fundamentalnym połączeniu w jedno ludzkiej wielkości i ludzkiej nędzy. Te skrajności w tradycyjnym westernie (który André Bazin nazwałby westernem klasy B) rozdzielone są pomiędzy poszczególne postacie. Rozmaite parodie i pastisze westernu w dużym stopniu będą się opierały na wyostrzeniu tej właśnie perspektywy. I tak, z jednej strony czechosłowacka komedia „Lemoniadowy Joe" (reż. Oldrich Lipski, 1964), w dużym stopniu ośmieszająca cały katalog westernowych wyobrażeń, ostentacyjnie ubierała swoich bohaterów w biel i czerń (łatwo zgadnąć, kto miał być dobry, kto zły). Z drugiej strony, poczynając bodaj od Sergia Leone, bohaterowie westernu stają się raczej *brzydcy* („Dobry, zły, brzydki", 1966), ich imiona są już tylko pseudonimami, nie wiążą się z faktyczną klasyfikacją etyczną. Co więcej, wszystkie te aspekty muszą ulec połączeniu – jak w rebusie czy też znanym motywie rozdartej mapy – ponieważ każdy z trójki bohaterów ma inny *kawałek* wiedzy o położeniu *skarbu*. Ten typ demistyfikacji moralnego przesłania westernu skrajnie wyostrzy Clint Eastwood – odtwarzający rolę Blondiego (*dobrego*) w filmie Leone – w swoim „Bez przebaczenia" (1992), gdzie podważył i nieskazitelność sylwetki *bohatera*, i jego skłonności (nie bez przyczyny Lemoniadowy Joe unikał napojów alkoholowych, a Kapsia Ballou musiała radzić sobie sama – różnica polega na tym, że Eastwood o alkoholizmie bohaterów westernu mówił serio). Przede wszystkim obnażył jednak wątłość fundamentalnego dla westernu pojęcia honoru i usprawiedliwionej zemsty.



„GORĄCZKA ZŁOTA": CHAPLINADA

KONKURS

Nasi Czytelnicy mogą zdobyć gratisowe karnety do Kino.Labu (razem z koszulkami przygotowanymi z okazji cyklu „Wystrzałowe KINO.LATO"). Wystarczy odpowiedzieć prawidłowo na konkursowe pytanie:

Ile razy westerny nagrodzone zostały Oscarem za najlepszy film roku?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 sierpnia 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO4. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

Te różne napięcia i sprzeczności gatunku w przypadku Charliego ujęte były w jedno ciało: arystokratyzm i plebejskość, dzielność i strach. Jednocześnie heroiczna *wyprawa po złote runo*, w której brał udział Charlie, stawiała go przede wszystkim wobec natury – wrogiem nie był człowiek ze strzelbą o odmiennym systemie wartości, ale człowiek ze strzelbą, który jest przeraźliwie głodny i ma (oprócz strzelby) także omamy – widzi Charliego jako kurę. Chaplin podkreśla ponadto liryczny aspekt narracji westernowej: liryczna jest część jego osobowości, liryczny jest wątek walki o dziewczynę.

„Dziewczyna" jest stałym elementem konstrukcji westernowej; kolejnym zatem wymagającym dekonstrukcji. W epoce klasycznej była to żona, aktualna lub potencjalna. Bywały też szansonistki w *saloonach*. Charakterystyczne drzwi wahadłowe prowadzące do *saloonu* to dobra metafora: wszystkie elementy wprowadzające w świat westernu, ustanawiające jego reguły i ustanawiające stabilny świat (świat stałych, może nawet konserwatywnych wartości, jak chciałby John Wayne), łatwo ulegają odwróceniu; wystarczy uderzyć z drugiej strony. Obecność śpiewających pań na Dzikim Zachodzie może stanowić jeden z elementów cywilizacyjnych, świadczyć o tym, że wraz z podbojem wkraczała na dzikie terytoria kultura. Nie można jednak zapomnieć, że figura szansonistki stanowi substytut zakazanej Kodeksem Haysa postaci prostytutki (wyraźnie dekonstruuje ten motyw wspomniany już film Eastwooda).

W kontekście dysput na temat płci najbanalniejszy pomysł polega na przebraniu dziewcząt w uniformy kowbojskie (ciągle jesteśmy w świecie, w którym podstawowym atrybutem kowboja jest pistolet, a nie krowa czy – niech będzie – byk; w tym kontekście właściwe proporcje przywraca kreskówka „Rogate ranczo"). Modelowa jest tutaj Kasia Ballou (Jane Fonda) z filmu pod tym samym tytułem (1965), ale może też być – właściwie jej *remake* – bohaterka grana przez Sharon Stone w „Szybkich i martwych" (1995). W obu tych i w kilku im podobnych przypadkach chodzi o wręczenie męskich atrybutów kobietom, lekkie obśmianie męskich słabości (np. skłonności do alkoholu), i ostateczne pogodzenie sprzecznych żywiołów płci. W tym kontekście niewiele dało się dodać do tego, co pokazał John Huston w swoich „Skłóconych z życiem" (1961). W niezręcznym tłumaczeniu tytułu „Misfits" ginie nostalgiczny obraz prerii jako nieistniejącego już terytorium wyraziście definiowanych wartości, także *męskości* i *kobiecości*. *Niedopasowanie* oznacza tutaj dotkliwe istnienie w świecie, w którym już nie ma miejsca na dobrze odegrane role – tę wymowę mocno podkreśla obsada filmu, i fakt, że i dla Clarka Gable, i dla Marilyn Monroe był to film ostatni.

André Bazin nazwałby zapewne „Skłóconych" *nadwesternem*. Tak określał filmy, które jedynie wykorzystują konwencję westernową, a w istocie chcą być poważne. Za podstawowy przykład służył mu w tej mierze film „W samo południe" Freda Zinnemanna (1952), gdzie sceneria Dzikiego Zachodu miała w istocie tworzyć tło dla dramatu jednostki heroicznie podejmującej wyzwanie. Dla Bazina to kwestia proporcji, a więc – czego więcej: konwencji czy mitologii. Być może też zależało mu na uszlachetnieniu gatunku, awansowaniu go do dzieł wynikających z *polityki autorskiej*. Jak się jednak zdaje, i jak próbowałam powyżej uzasadnić, potencjał mitologiczny kryje się właśnie w konwencji. W jej rekwizytach, po części już przywołanych (*saloon*, strzelba – prawie osoba, koń, kapelusz), w jej bohaterach – i w jej terytoriach.

Tym bardziej to dobitne, że poetyka i etyka westernu uległa jeszcze innego rodzaju terytorialnej mediacji – czy też przemieszczeniu. Mało która strona świata nie ma swojego westernu. Można uznać, że świadczy to zarówno o fascynacji amerykańskim kinem (czyli amerykańską kulturą), jak o tym, że struktura narracyjna tego gatunku opiera się na uniwersalnych sprzecznościach. Powstające na całym świecie filmy odwołują się tak do samej konwencji, z nią polemizując bądź proponując jej pastisz, jak do – zupełnie serio – systemu wartości przez western proponowanych. „Niezwykłe przygody Mistera Westa w kraju bolszewików" (reż. Lew Kuleszow, 1924) czy polskie „Wilcze echa" (reż. Aleksander Ścibor-Rylski, 1968) mają tę wadę, że jednak apoteozują wartości kolektywu. Niemieckie *westerny* proponowały wizerunki szlachetnych Indian, zanim jeszcze Kevin Costner w „Tańczącym z wilkami" (1990) dokonał aktu symbolicznej ekspiacji za zło białych (w klasycznych westernach zawsze dobrych). To już nie było zderzenie Natury i Kultury, ale zderzenie Cywilizacji. Pierwszy wiedział to Niemiec, Karol May. (Być może akcja kolejnego westernu zostanie ulokowana na Bliskim Wschodzie). Już jednak „Prawo i pięść" Hoffmana i Skórzewskiego (1964) próbowały zupełnie serio (co nie znaczy, że przekonująco) w konwencję westernu wpleść pytania związane z kulturą polską, czy szerzej, europejską, aż po Auschwitz.

Chociaż jestem stary byk – śni mi się po nocach Grant, czasem odwiedza mnie samotny i szlachetny Unkas – ostatni Mohikanin. Ale kocham sprawy piękne i czyste, kocham sprawy, za które tracili ludzie życie, i kocham to, co ludziom żyć pomaga – pisał Marek Hłasko. Wyrażał tęsknotę za uniwersalnym systemem wartości, w którym mężczyzna z rewolwerem jest gwarantem ładu, a jeden strzał czy cięcie pozwala rozwiązać wszystkie sprzeczności. Mógł to też być mężczyzna z samurajskim mieczem (fascynująca jest historia japońsko-amerykańskiej wymiany w tym kontekście), z szablą (w Polsce Dziki Zachód to Dzikie Pola podbijane przez Sarmatę) albo z mieczem świetlnym (ileż walk w „Gwiezdnych wojnach" toczy się *gdzieś na obrzeżach* galaktyki!). W każdym razie mężczyzna. I w każdym razie ład. Ma zapewne rację Altman, że jedną z podstawowych cech gatunku jest nostalgiczność – tęsknota za światem, którego nie ma i którego nigdy nie było.


„LEMONIADOWY JOE" (1964): OŚMIESZENIE WESTERNOWYCH WYOBRAŻEŃ

IWONA KURZ

Tegoroczne Lato Filmów w Toruniu odbywa się w dniach 7-15 lipca. Obok przeglądów kinematografii krajów bałtyckich, albańskiej i japońskiej, retrospektywa noblisty Harolda Pintera, filmy według scenariuszy Józefa Hena oraz „Kino w służbie propagandy", w którego ramach wyświetlone zostaną filmy hitlerowskie, polskie, rumuńskie i sowieckie, w tym dokument Michaiła Kałatozowa „Ja, Kuba".

KRÓTKI ZARYS HISTORII FILMU PROPAGANDOWEGO

KRZYSZTOF TYSZOWIECKI



„PAŹDZIERNIK" SIERGIEJA EISENSTEINA: PROPAGANDA RADZIECKA

Kino jako sztuka masowa bardzo wcześnie stało się głównym narzędziem propagandy. Do czasu pojawienia się telewizji. Telewizja zarzuciła sieć propagandy na wszystkie dusze na całym świecie, sieć o zasięgu nieporównywalnie większym niż zdołało to osiągnąć kino.

Ale to kino stało się tubą propagandową mocarstw walczących o władzę nad światem. To magia kina zdecydowała w XX wieku o różnych obliczach masowych i totalitarnych ideologii na świecie.

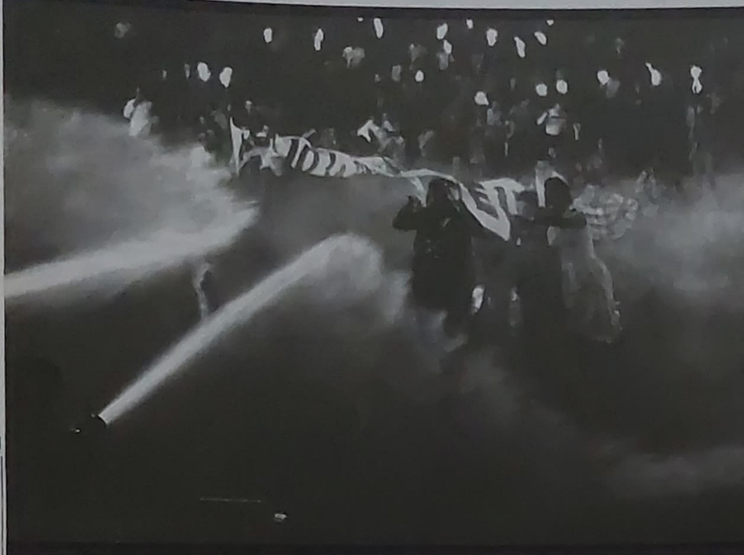
W USA kino zajmuje drugie miejsce w dochodzie narodowym, zaraz po przemyśle zbrojeniowym. Potęga komercjalna i propagandowa Hollywoodu nie jest więc przypadkowa. Od stu lat film amerykański kształtuje imperialne oblicze Ameryki. W równym stopniu propagandowy film radziecki stał się głównym nosicielem idei i wizji komunistycznego raju. W Niemczech hitlerowskich film propagandowy z założenia miał w jeszcze większym stopniu zachwycać i straszyć. Jednak wydaje się, że na polu reklamowania swojej ideologii największe osiągnięcia należą do ZSRR. Właśnie tam najlepiej udała się symbioza polityki i sztuki.

Do czasów I Wojny Światowej kino szykowało się dopiero do skoku na podświadomość i świadomość widza. Wkrótce okazało się, że najlepiej do widzów przemawiać potrafią artyści. Zanim USA przystąpiło do I wojny, w 1915 pojawił się film „Narodziny narodu" D.W. Griffitha – w założeniu romantyczny i osobisty, w trakcie realizacji rozrósł się do panoramy amerykańskich dziejów. Okazało się, że film bez dźwięku (tylko w większych kinoteatrach towarzyszył mu akompaniament orkiestry), posługujący się skrótem montażowym i trwający trzy godziny, potrafi doprowadzić patriotyczne uczucia widowni do wrzenia. Jak również uczucia nacjonalistyczne i rasistowskie. Pierwotny tytuł „Człowiek Klanu" (dodajmy – Ku Klux Klanu), został po pierwszych projekcjach zamieniony na „Narodziny narodu". Autorem nowego tytułu był Prezydent USA, W. Wilson, który natychmiast dostrzegł, jak wielką rolę w mobilizacji uczuć narodowych może odegrać kino. Razem z „Narodzinami narodu" narodził się nowy naród. Naród kinomanów.

Okazało się, że wspólnota widzów, rozkołysana zmiennymi falami emocji płynącymi z ekranu, dodaje filmowi nową wartość. Jednoczy obcych sobie ludzi i wspiera we wzajemnym zrozumieniu. I że najważniejszym elementem tego zjawiska jest wspólne przeżycie akcji na ekranie.

W okresie mobilizacji wojennej powstało dużo filmów agitacyjnych, wśród nich „Na ramię broń" Chaplina. Ale późniejsze losy kina amerykańskiego pokazały, że bynajmniej nie deklaratywne agitki polityczne są jego siłą propagandową. Rola mitotwórcza kina Made in Hollywood, propaganda American Way of Life i wpływ tej mitologii na kształtowanie się marzeń, mody i obyczajów na całym świecie przekracza bariery narodowościowe i czasowe. Filmowy obraz amerykańskiego snu, raz idylliczny a raz brutalny, utrwalił się w świadomości widowni całego świata jako jedyny i prawdziwy obraz amerykańskiej demokracji i odrębnego, doskonałego stylu życia.

Na drugim biegunie sukcesu propagandowego znajduje się film sowiecki, reklamujący, w odróżnieniu od propagandy amerykańskiej, zbliżonej jednak do prawdy, najzupełniej zakłamany obraz komunistycznego raju. Pierwszy na świecie znacjonalizowany przemysł filmowy, pod leninowskim wezwaniem *Kino jest naj-*



„JA, KUBA" MICHAIŁA KAŁATOZOWA: REWOLUCJA ZWYCIĘSKA



„TRIUMF WOLI" LENI RIEFENSTAHL: PROPAGANDA HITLERYZMU

ważniejszą ze sztuk, ruszył z ogromnym nakładem sił i środków na podbój świata. Do dzieła zdobywania dusz ludzkich dla marksizmu-leninizmu przystąpili najwięksi sowieccy artyści.

Tymczasem planowane w zamierzeniu jako oręż wojenny niemieckie kino propagandowe paradoksalnie stworzyło podwaliny rozwoju kina artystycznego, odległego od wszelkiej polityki i propagandy. Pod koniec I wojny generał Luddendorf uznał, że dla wygrania wojny zmobilizować należy także środki psychologiczne i duchowe. To dzięki niemu narodził się niemiecki przemysł filmowy, otrzymując w Neubabelsbergu jedną z najlepiej na świecie wyposażonych wytwórni filmowych, z której natychmiast po zakończeniu wojny skorzystali artyści kina. W Neubabelsbergu powstały arcydzieła ekspresjonizmu, w tym „Gabinet doktora Caligari". Propagandowy zamysł strategów niemieckich przeistoczył się nieoczekiwanie w mgławicę artystycznych eksperymentów, pełnych zjaw, bólu i krzyku duszy. Na powrót kina propagandowego w Niemczech trzeba było czekać do ery nazizmu i Hitlera.

Wracamy do kina sowieckiego, o tyle niezwykłego w panoramie kina propagandowego na świecie, że tworzonego przez artystów, może nawet geniuszy kina: Eisensteina, Pudowkina, Dowżenkę czy Dżigę Wiertowa. To kino pamiętało o prymacie obrazu. Adresowane do prostego widza, przekonywało szybciej i dobitniej niż jakakolwiek inna sztuka. *Produkcję filmów przenikniętych komunistycznymi ideami trzeba zacząć od kroniki* – rzekł W. I. Lenin. Zaczęły więc powstawać żywe plakaty filmowe – agitki i tygodniki aktualności. Dżiga Wiertow zrywa ze statycznymi ujęciami kronik typu „Pathé", stosuje dynamiczną kamerę, montaż zderzeń i atrakcji. Zamiast nudnego informacyjnego reportażu, powstaje angażująca uczucia, żywa jak kalejdoskop publicystyka filmowa. Jednak to nie dokument, ale sowieckie kino fabularne przedarło się do świata z płomiennym przesłaniem rewolucyjnym. By proletariusze łączyli się, by obalali, co się da, by wykuwali nowy byt i nowe prawo i by wszędzie zajaśniało komunistyczne słońce. W tych filmach aktorami, na równi z ludźmi, stawały się drzewa, domy, fabryki, lokomotywy. Chociaż nieme – krzyczały z ekranu, wznosiły się na wyżyny patosu, który, o dziwo, nie śmieszył lecz wzruszał, tworzyły jakąś nową, nieznaną dotąd filmową rzeczywistość. Bardziej prawdziwą, bardziej uduchowioną niż amerykańskie bajki o szczęściu.

„Pancernik Potiomkin" z 1925 roku, dzieło Siergieja Eisensteina, łączy zlecone zadania propagandowe ze szlachetną głębią dzieła sztuki. Siłą tego filmu jest forma. Forma rozumiana jako wartość duchowa. *Trzeba przebić się przez trudności ukazania prawdy rzeczywistej, by ukazać prawdę artystyczną* – definicja Dostojewskiego pasuje w pełni do filmu Eisensteina. Na czym to polega? Na wprzęgnięciu piękna w służbę idei. Film jednoczy zdobycze sztuki awangardowej z surowym realizmem ludzkich zachowań i portretów. Ma w sobie coś z mechanicznego baletu, ale i z liryzmu ludzkich przeżyć. „Pancernik Potiomkin" zjednał sobie wyrafinowanych intelektualistów i zwykłych szarych ludzi, zjednoczył ich na wspólnej płaszczyźnie doznań i uczuć, tak jak dzieje się to z muzyką. Następny film Eisensteina, „Październik", nie dorównywał „Pancernikowi" poziomem poetyckiej syntezy, czystością formy i artystycznego skrótu. Ale w pamięci pozostaje wrażenie jednej niekończącej się nocy rewolucyjnej, rozświetlanej wybuchami ognia i gniewu. Wiele scen z tego filmu weszło do kanonu sztuki filmowej. Martwy koń na podnoszącym się moście zwodzonym, sceny zdobywania Pałacu Zimowego, obalanie pomnika cara, surowe piękno portretów ludowych bohaterów, to wszystko tworzy mozaikę jakiejś dzikiej, czasem niezrozumiałej, ale w rezultacie przekonującej namiętności. Filmy Eisensteina podbiły świat.

W zupełnie inny sposób Wsiewołod Pudowkin zdobywa swoimi filmami świat dla komunizmu. Filmy Eisensteina porównywano do eksplozji, filmy Pudowkina do pieśni. „Matka", „Koniec St. Petersburga", „Burza nad Azją" operowały symboliką wywiedzioną z metafor poetyckich. Porównanie montażowe rewolucyjnego zrywu robotników z krą pękającą na rzece, z pąkami rozkwitającymi na wiosnę czy z wiatrem miotającym drzewami było czymś bardziej czytelnym, łatwiej trafiającym do prostego widza niż montaż intelektualny Eisensteina.

Trzeci z wielkich poetów kina sowieckiego, Aleksandr Dowżenko, przemawiał w jeszcze inny sposób. „Zwenigora", „Arsenał", „Ziemia" to pieśń, eksplozja i baśń, połączone w propagandowy a zarazem miłosny epos. Jest w nich niekłamana miłość do przyrody i pejzażu. I, co najistotniejsze, przekraczanie barier realizmu. W filmach Dowżenki ludową baśń przenika rewolucyjny patos.

Kino nieme wypracowało nowy, nieznany dotąd język symboli i obrazów, poszerzając dotychczasowe pojęcia czasu i przestrzeni do granic niespotykanych, przemawiając do podświadomości i uruchamiając wyobraźnię widza, a w końcu zmuszając go do myślenia. I do konfrontowania znanej mu rzeczywistości z rzeczywistością kina. Ważne stało się nie to, co jest naprawdę, ale to, co z tej prawdy zrobi twórca. Zaś twórca sowiecki często tworzył nieprawdę i sprzedawał towar, którego nie było. Ale pozostawiał wrażenie prawdy, w jaką sam żarliwie wierzył.

Lata 30. rozpoczynają nową erę w filmie propagandowym. Pojawia się dźwięk, a z nim słowo, najpotężniejszy oręż każdej ideologii. Komentarz, wzmocniony muzyką, zaczyna grać często ważniejszą rolę propagandową niż obraz. W Niemczech hitlerowskich Joseph Goebbels, minister Propagandy III Rzeszy, usiłuje za wszelką cenę stworzyć film propagandowy na miarę co najmniej so-

wiecką. Filmy Eisensteina, Pudowkina, Dowżenki mają stanowić wzór dla przyszłych arcydzieł nazizmu. Ogląda je setki razy i poszukuje niemieckiego odpowiednika.

Nieoczekiwanie objawia się talent Leni Riefenstahl, aktorki filmowej, która uwiedziona przez hitleryzm podejmuje się dzieła uwiedzenia masowej wyobraźni. Leni realizuje widowiskowe filmy dokumentalne „Triumf woli" i „Olimpiada" – monumenty filmowe, wynoszące Hitlera i jego nieludzki program na wyżyny boskie. Pojawia się nowy rodzaj propagandy. Wizja raju ludzi z rasy panów, pięknych, zdrowych i mocarnych, którzy przynieść chcą światu nowy porządek oparty na sile i przemocy.

Ale z wybuchem wojny egzaltowana Leni zawiodła swoich bogów. Odsunęła się od propagandy, zajęta realizacją nigdy nie ukończonej filmowej opery. Obok jej rzeczywiście imponujących dokonań powstawało sporo nierównej wartości fabularnych filmów propagandowych, mających porwać Niemców do wojny i upowszechnić ideologię antysemityzmu. Filmy takie jak „Hitlerjunge Quex", „Żyd Suss" nie osiągnęły jednak ani monumentalnych wyżyn obrazów Leni Riefenstahl, ani patosu i żarliwości kina sowieckiego. Były powierzchowne, pozbawione artyzmu, za to obficie pociągnięte lakierem propagandy.

Hitlerowska propaganda filmowa, mimo nieustannych prób i wysiłków, do końca wojny nie zakwitła żadnym znaczącym artystycznie osiągnięciem.

Co innego w ZSRR. Stalin wiedział, jak informować o narodzinach nowej komunistycznej religii. Właściwie wszystko, co powstało w kinie sowieckim w latach 30., 40. i 50., jest jedną potężną, złotą tubą propagandową, reklamującą mlekiem i miodem płynący, miłujący ludzkość i pokój, radosny Kraj Rad.

Dla kontrastu ze słonecznym dniem dzisiejszym, w dalszym ciągu pojawiały się filmy przywołujące bolesne i mroczne, ale heroiczne obrazy z przeszłości, z okresu krwawych zmagań o szczęście ludu sprzed, podczas i po rewolucji. Ale w jedynie dozwolonych ramach socjalistycznego realizmu. Lata 30. w ZSRR zaowocowały serią heroicznych biografii filmowych. Takim filmem jest „Czapajew" braci Wasiljewów, gdzie pochodzący z ludu a obdarzony niezwykłą siłą woli i przewidywania bohater gromi tchórzliwych, nikczemnych kontrrewolucjonistów. „Czapajew" stał się sztandarowym filmem realizmu socjalistycznego, w którym bohater dojrzewa ideowo pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych. Obok ludowego nurtu propagandy filmowej pojawia się także nurt tzw. *biografii zamaskowanej*, gdzie inteligent, początkowo niechętny rewolucji, zmienia się w końcu w jej gorliwego wyznawcę. To treść „Delegata floty" i podobnych biografii filmowych, gdzie w tle coraz wyraźniej majaczy osoba Stalina. Na tej fali powstały filmy o Piotrze I, Suworowie, Nachimowie, arcydzieła Eisensteina „Aleksander Newski" i „Iwan Groźny". Potem monumentalne widowiska filmowe, w których już bez historycznego kostiumu jaśnieje sam Stalin. Głównym jego apologetą stał się Michaił Cziaurelli. W filmach takich jak „Przysięga" czy „Upadek Berlina" kult Stalina osiągnął niebotyczne rozmiary. Jak dotąd żadna kinematografia, z chińską i koreańską włącznie, nie zdołała przyćmić skalą artystycznego kunsztu filmowej propagandy sowieckiej ery stalinowskiej.

Różnica między formułą propagandy hitlerowskiej i propagandy stalinowskiej (nie tylko filmowej) polegała na odmiennym stylu wabienia ideologicznych wyznawców. Niemcy na oczach publiczności uprawiali spektakl grozy, przemocy i zbrodni. Nie ukrywali swoich krwiożerczych zamiarów, przeciwnie – ogłaszali je, zapowiadając podbój świata. Inne podejście cechowało Stalina. Jego widowisko było jeszcze bardziej zbrodnicze i krwawe, ale w przeciwieństwie do spektaklu Hitlera odbywało się za kulisami. Na scenie zaś królowała obietnica szczęścia bez granic, miłość, pokój, równość i braterstwo. Raj na ziemi. Lepszy od niebiańskiego, bo komunistyczny. Ten rodzaj propagandy pociągnął rzesze zwolenników. I pod różnymi postaciami przetrwał do tej pory.

Zaś jeśli chodzi o dzieje polskiego kina propagandowego, można je dziś rozważać jedynie w kategoriach wstydu.

KRZYSZTOF TYSZOWIECKI

ŚCIEŻKI ODMIEŃCÓW

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI



Bogaty jak zawsze program odbywającej się po raz ósmy Letniej Akademii Filmowej w Zwierzyńcu (10-19 sierpnia) przewiduje pokazy 250 filmów. Na szczególną uwagę zasługują retrospektywy Carlosa Saury (20 tytułów!) i Theo Van Gogha, przeglądy kina azjatyckiego, czeskiego i węgierskiego, filmy z repertuaru DKF-ów i kin studyjnych, a także blok tematyczny „Inne światy", dedykowany ludziom o odmiennej wrażliwości.

Stare słowo *odmieniec* już nie funkcjonuje potocznie, chociaż pozostaje zrozumiałe. Dzisiaj chętniej mówi się *dziwak* albo *ekscentryk* – w wersji łagodnej, a czasem, w kontekście bardziej literackim, używa się wziętego z SF pojęcia *obcego*. Obcy, najlepiej przez duże „O", ma brzmienie zaskakująco pejoratywne. Wyjaśnień odmienności dostarcza medycyna oraz kształtujące osobowość warunki wychowawcze. Wszystko zostało więc zracjonalizowane i można tylko westchnąć, że malownicze, ale budzące niegdyś dreszcz określenie *boginiak* – czyli podrzucony przez boginkę Dziwożonę – pozostało w baśniach, których nikt już nie czyta i z całą pewnością nie przenosi do telewizyjnych dobranocek.

Są w nas i obok nas – stwierdzają organizatorzy interesującego przeglądu filmów Inne Światy w Zwierzyńcu. Mają rację, konieczne jest więc położenie kładki, kładki zrozumienia. Początkiem musi być mądre, pozbawione uprzedzeń pokazanie odmienności. A temu dobrze służy ekran. Nawet jeśli zrozumienie odmienności nie oznacza akceptacji, to przynajmniej wywołać może współczucie.

TRUDNE DZIECI

Czy dorosły będzie taki, jak zapowiada dzieciństwo? Psychologia wie, że prostego przejścia nie ma. Dziecko samo w sobie tworzy świat zamknięty, fascynujący odmiennością. A jeśli dziecko jest *inne* – czy można się do tego świata wedrzeć, aby ukształtować go zgodnie z normami?

Dokumentacja prób tego rodzaju zrodziła niejeden film. François Truffaut zrealizował „Dzikie dziecko" (1970) ukazujące przypadek Victora z Aveyron, dwunastoletniego chłopca, tzw. wilczego dziecka, schwytanego w 1789 roku w lesie. Wzrastał tam jak zwierzę, poruszał się na czworakach, nie mówił, ale potrafił jakoś przeżyć. Truffaut sam zagrał doktora Jeana Itarda, który z oświeceniową systematycznością, cierpliwie i z miłością przywraca go do stanu człowieczeństwa. Czy w pełni? Z historii wiadomo, że chłonny początkowo Victor zatrzymał się w rozwoju i nigdy nie nawiązał głębszej komunikacji z otoczeniem. Nigdy nie nauczył się mówić. Ale film ma swoje prawa. Truffaut buduje na tej kanwie optymistyczną opowiastkę. Być może kieruje się głębszą racją. Inaczej przedstawia się przypadek Helen Keller. Głuchonieme, niewidome dziecko, odcięte kalectwem od świata. Broniące swego oddzielenia z instynktowną agresją. W filmie „Cudotwórczyni" (1962) Arthur Penn przedstawia walkę, jaką toczy o przebudzenie jej świadomości, wydobycie z więzienia ciemności i głuchej ciszy, nauczycielka, Annie Sullivan. To najdosłowniej walka, z użyciem fizycznej przemocy. Zwycięstwem staje się nawiązanie komunikacji, filmowo wspaniale ukazane w słynnej scenie przy pompie z wodą i wspaniale zgrane przez młodziutką Patty Duke i Anne Bancroft. To już nie była fantazja na użytek filmu. Helen Keller, uleczona, pisała książki, aktywnie działała aż do późnej starości, dożyła 88 lat. Ale nie pamiętała tego, co było przed przebudzeniem świadomości.

A cóż mógłby pamiętać Kaspar Hauser, który w 1828 roku pojawił się na rynku w Norymberdze jako siedemnastoletni młodzieniec – dosłownie znikąd? Nie umiał prawie chodzić i mówić, potem – już nauczony – opowiadał, że całe swoje dotychczasowe życie przebywał w ciemnicy, samotnie. Nie miał wspomnień. W filmie „Zagadka Kaspara Hausera" (1974) Werner Herzog pokazuje go jako istotę nieprzeniknioną psychicznie. Owszem, uczy się niczym opóźnione dziecko cywilizacji, krok po kroku, uczy się współżycia z innymi, ale bariera odgradzająca jego wnętrze pozostaje nie do pokonania. Nie potrafi jej zburzyć ciekawość otoczenia, nie pomaga mozolnie nabywana umiejętność kontaktu. Oryginalny tytuł filmu brzmi „Jeder für Sich und Gott gegen Alles" – Każdy dla siebie a Bóg przeciw wszystkim – co jest ironicznym komentarzem do ukazanej na ekranie sytuacji. Komentarzem wskazującym na jej egzystencjalny wymiar, wykraczający poza jednostkowy przypadek z historii.

Wszystkie te filmy mają w gruncie rzeczy ten sam temat: przemianę. Wyjście ze stanu nieświadomości – ale tym samym wymazanie tego, co przedtem. Proces trudnej edukacji. To nie są bajki o człowieku-małpie Tarzanie, który mógł przenosić się do pałacu i powracać do życia na drzewie w dżungli. Podwójna egzystencja nie jest możliwa.

DZIWOLĄGI

Pamiętają i potrafią mówić o swojej tajemnicy, choć czynią to rzadko ci, których natura upośledziła w inny sposób. Zewnętrznie. Ci, którzy urodzili się naznaczeni fizyczną odmiennością wyglądu. Odrzuceni z tego powodu przez społeczeństwo, kiedyś budzili strach i fascynację. Bywali atrakcjami kuglarskich widowisk. Dziś nadal budzą niechęć, nie łudźmy się, że jest inaczej – niechęć skrywaną wymogami kultury, ale przecież wyczuwalną.



„DZIKIE DZIECKO” (1970) REŻ. FRANÇOIS TRUFFAUT

Joseph Merrick, czyli „Człowiek-słoń” (1980) Davida Lyncha, zostaje wydobyty z upodlenia cyrkowej budy. Cierpiał na zwyrodnieniowe zgrubienie tkanki, które czyniło go potworem. I żył. Jak można żyć w takim stanie? Są tylko dwie możliwości. Albo biernie godząc się na odczłowieczenie z wyroku otoczenia, albo próbując się temu jakoś przeciwstawić, walcząc. Lynch wybiera rozwiązanie najłatwiejsze: powierzchowną akceptację odmienności. Odmienność – powiada – to tylko maska wrażliwego i inteligentnego człowieka. Człowiek-słoń przeniesiony w normalne warunki cytuje Szekspira, przyjmuje eleganckie panie na herbatce i buduje skomplikowany model-zabawkę. Ale to sentymentalna, nieprawdziwa wizja. Gdzie i kiedy miał przeczytać Szekspira? Ze świadectw wiadomo, że straszliwie zniekształcone szczęki uniemożliwiały Merrickowi mówienie, trzeba było dokonać operacji. I że tak naprawdę w wieku 27 lat popełnił chyba samobójstwo. O tym wymiarze historii Josepha Merricka film milczy. Nie stawia pytania o znaczenie tak odmiennego życia.

Ale takie pytanie powtarza się nieustannie w znakomitej filmowej biografii kalekiego Christy'ego Browna „Moja lewa stopa” (1989) Jima Sheridana. Intensywność nadaje mu na ekranie sama obecność Daniela Day Lewisa, który nie tylko gra. To jest coś więcej, ten niezwykły aktor naprawdę przeżywa rolę. Christy Brown cierpiał na porażenie spastyczne i do dziesiątego roku życia traktowany był jako przypadek beznadziejny, skazany na egzystencję jarzyny. A przecież był geniuszem. Stał się malarzem, poetą, pisarzem. Film oparty jest w części na jego świetnie napisanej autobiografii. Brown mógł posługiwać się z pełną kontrolą tylko jednym członkiem, lewą stopą. Każda godzina była dla niego walką – z niedołęstwem, z materią otoczenia, z alkoholizmem. Błyskotliwy umysł uwięziony w klatce fizycznego kalectwa udowadnia, że sens nadaje życiu wola działania. Dziesięcioletni Christy napisał kredą trzymaną palcami nogi czytelny wyraz na podłodze. Później, już jako dojrzały artysta, dawał swoją twórczością świadectwo tego, co najtrudniejsze do przekazania: sensu istnienia. I film to podchwycił.

UKRYTE BOGACTWO

Ludzie *inni* skazani są na byt *outsiderów*. Można powiedzieć, że to stan coraz bardziej powszechny w naszym tak szybko – zbyt szybko – rozwijającym się świecie. Coraz więcej jest przyczyn skazujących jednostkę na odstawanie. Kino zajmuje się, oczywiście, przypadkami najbardziej jaskrawymi, dramatycznymi, wywołującymi najsilniejsze reakcje.

Brawurowy „Morgan – przypadek do leczenia” (1966) Karela Reisza ze schizofrenicznych skłonności bohatera czyni narzędzie obyczajowo-społecznego buntu. Śmiesznego, lecz niegroźnego. Ale schizofrenia stała się w kinie tematem numer jeden wiele lat wcześniej. I to bynajmniej nie traktowana żartobliwie. W wydaniu najbardziej skrajnym służy horrorom, ukazując przypadki destrukcyjne, wzbudzające w odbiorcy grozę. Wykorzystuje w ten sposób irracjonalne lęki z przeszłości, nie próbując niczego tłumaczyć. A przecież schizofrenia to wielka tajemnica psychiki ludzkiej – bogactwo i niezwykłość przeżyć, doznań i myśli, jak pisze wspaniały lekarz, Antoni Kępiński. Filmowe próby wgłębienia się w to bogactwo są wciąż mało zadowalające. Jaką drogę odbywa psychika jednostki zanurzającej się w schizofrenię? Próbował to pokazać, jako jeden z nielicznych, Roman Polański we „Wstręcie” (1965). Ograniczył się jednak do schizofrenii paranoidalnej, bo warunkiem powstania filmu było wydobycie elementów horroru, i dlatego bardziej interesowało go obserwowanie objawów niż kliniczna diagnoza – skomplikowana i nie zawsze możliwa do przekazania na ekranie. Diagnoza obejmować powinna zarówno czynniki chorobowe związane z osobowością, jak i społeczne, środowiskowe. W filmie podporządkowanym z góry określonej formule raczej nie ma na to miejsca, nie jest przecież wykładem.

W gruncie rzeczy znacznie bardziej dramatyczna prawda wyziera z opowieści, którą przekazuje australijski serial i film „Anioł przy moim stole” (1990) Jane Campion. Prawda osobistej relacji bohaterki, Janet Frame, zawsze *innej*, która próbowała normalnego życia, ale zamknięta została w szpitalu psychiatrycznym. Na osiem lat! Gdyby nie to, że ujawniła talent pisarski, zapewne nigdy nie znalazłaby się poza murami.

A więc tylko sztuka – synonim akceptowanej społecznie odmienności – pozwala funkcjonować psychicznym *outsiderom*? To bolesne pytanie, które musi powracać. Oni nie mogą całe życie przemykać się bocznymi bramami! – woła reżyser dokumentu „Nienormalni” (1990), Jacek Bławut. Jest to jednak postulat nie do realizacji. Bławut ogranicza więc pole widzenia: ze zrozumieniem i uczuciem pokazuje upośledzone umysłowo dzieci z zakładu w Kozicach Dolnych, z którymi pracuje nauczyciel muzyki. A raczej uczy się pracować – uczy się akceptować odmienność, podobnie jak dzieci uczą się ufać normalnemu. Oczywiście, przedstawiona sytuacja należy do powszechnej dziś praktyki leczniczej, choć w każdym przypadku musi być inna, ale odbywa się w zakładach zamkniętych. Film wkracza w te dziedziny jako narzędzie obserwacji, nie terapii.

Trzeba też zdawać sobie sprawę, że filmy się starzeją, dokumentują pewien stan wiedzy, która nieustannie się rozwija. „David i Liza” Franka Perry'ego po czterdziestu paru latach (powstał w 1962) wydaje się dziwnie płytki w swojej analizie przypadku psychozy i schizofrenii. Na psychozę cierpi chłopiec, który nie pozwala się dotykać, schizofreniczką jest dziewczyna, w której się zakochuje. A więc „All you need is Love” – „Potrzebujesz tylko miłości”, jak śpiewali w owym czasie Beatlesi? Niestety, nie jest to takie proste. Wzruszenie to za mało, nawet jeśli mamy do czynienia tylko z sentymentalną, szlachetną powiastką. ■

KONKURS

Przypominamy o zaproszeniu na Letnią Akademię Filmową do Zwierzyńca (10-19 sierpnia 2007). Organizatorzy ufundowali dla Państwa karnety na całą imprezę, a otrzymać je można odpowiadając prawidłowo na konkursowe pytanie:

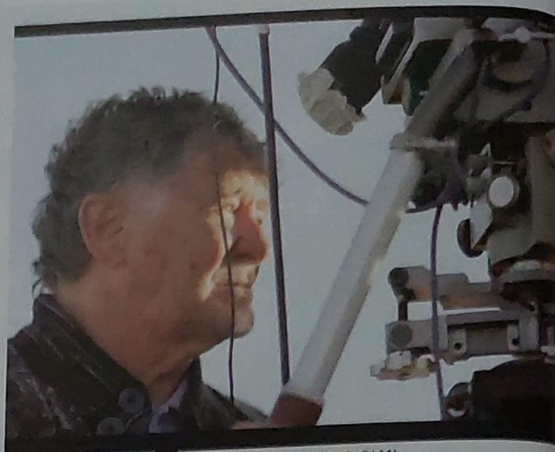
W którym roku Carlos Saura otrzymał nagrodę na festiwalu Camerimage?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 lipca 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO7. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

UWAŻNY PORTRECISTA DUSZY

ANITA PIOTROWSKA

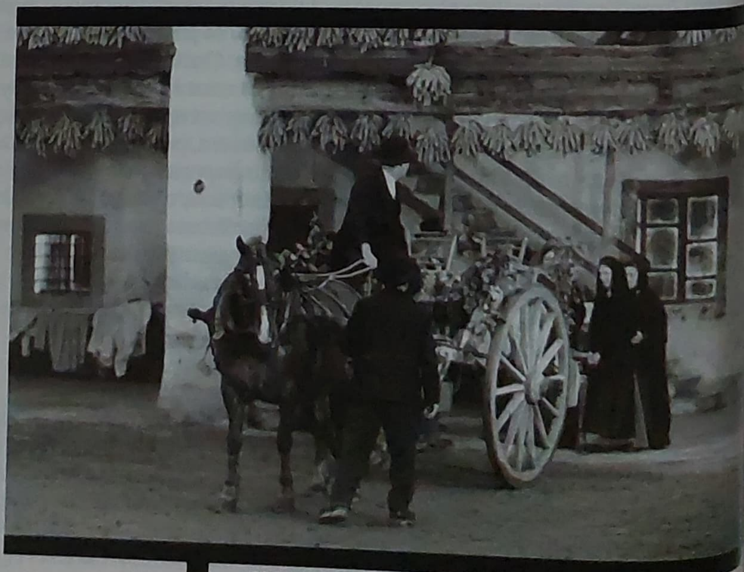

REŻYSER ERMANNO OLMI

Ermanno Olmi, twórca głośnego „Drzewa na saboty", będzie jednym z bohaterów XXXIV Ińskiego Lata Filmowego (3-12 sierpnia). Ponadto w programie filmy Juraja Jakubisko, Krzysztofa Zanussiego i Jerzego Kuci oraz prezentacja dorobku kina litewskiego.

Spośród największych twórców zrodzonych z ducha włoskiego neorealizmu wybrał drogę bodaj najmniej efektowną. W przeciwieństwie do Antonioniego, Pasoliniego czy Felliniego, ekstatycznych, zapatrzonych w siebie piewców wolności artysty, ten urodzony w chłopskiej rodzinie pod Bergamo reżyser z pokorą, ale też i niezłomną pewnością rozpoczął własne poszukiwania filmowej prawdy. Przy udziale nieprofesjonalnych aktorów (których potem zastąpili najwybitniejsi), w naturalnej, znanej z życia codziennego scenerii (która z czasem ustąpiła miejsca drobiazgowej rekonstrukcji), używając kamery w sposób dyskretny, niemal przeźroczysty, to znów czyniąc z niej narzędzie interpretacji – za każdym razem odnajduje tę prawdę w rzeczach z pozoru banalnych i niefilmowych. A zarazem przepełnionych głęboko ukrytym światłem. Autor filmu o papieżu Janie XXIII często szuka świętości poza murami Watykanu – w prostym, surowym życiu lombardzkich chłopów; w błądzeniu paryskiego pijaka; w pięknej śmierci renesansowego księcia... Idzie pod prąd zarówno obrazoburczym prowokacjom, jak i żelaznej ortodoksji. Odkrywając religijne sensy, jednocześnie pochyla się nad człowiekiem – wzniosłym zarówno w swoich boskich przebłyskach, jak i ludzkiej ułomności czy upadku.

Wciąż aktywny, 76-letni Ermanno Olmi swoimi filmami pozostaje odporny na wszelkie kinowe mody i oczekiwania.

Już we wczesnej „Posadzie" (1961), mocno naznaczonej neorealistycznym wpływem i wieloletnią praktyką dokumentalisty, starał się Olmi wyjść poza socjologiczny opis codziennego bytowania prostych ludzi, których życie zdołał poznać ze względu na robotnicze pochodzenie ojca. Historia młodego chłopca z okolic Mediolanu, któremu marzy się stała praca urzędnika, utkana została ze znakomitych, całkowicie niewymuszonych obserwacji zmieniającej się dynamicznie powojennej włoskiej rzeczywistości. Tyle że młody bohater, sfotografowany w nowym otoczeniu, wmieszany w tłum identycznych szarych prochowców spieszących co rano do swej monotonnej pracy, staje się nie tyle symbolem społecznego awansu, co raczej znakiem wykorzenienia i zniewolenia przez zdehumanizowaną, upupiającą kieratem pracę przy biurku. Pewnie nie przypadkiem filmowy protagonista fizjonomią łudząco przypomina innego mocno wyalienowanego urzędnika – Franza Kafkę. Wiemy od początku, że jego niewinność nie przetrwa próby. Raz wciągnięty w trybiki urzędniczej machiny, musi stać się jej częścią. W dodatku częścią wymienną. Piękna i jakże symboliczna jest scena śmierci starego urzędnika, po cichu parającego się pisarstwem, którego wkrótce zastąpi na stanowisku młody bohater filmu. Poetycka sekwencja przenikających się ujęć opustoszałych wnętrz i porzuconych jakby przed chwilą biurowych sprzętów, zwiastuje późniejsze, śmielej zmierzające w kierunku metaforycznej przypowieści filmy Olmiego, jak „Legenda o świętym pijaku" czy „Rzemiosło wojenne".


„DRZEWO NA SABOTY" (1978)

Krucha niewinność czy szlachetne intencje wystawione na ciężką próbę w świecie anonimowych relacji i nowego, nieprzyjaznego pojedynczemu człowiekowi porządku powracać będą w rozmaitych odsłonach w całej twórczości włoskiego reżysera. Tak było w „Narzeczonych" (1963), gdzie para młodych kochanków rozdzielonych z powodu zarobkowego wyjazdu chłopca na Sycylię musi odnaleźć, pośród cierpienia i tęsknoty, nową drogę do siebie. I ten film, mocno jeszcze *wierzący w rzeczywistość*, ukazujący drobiazgowo całą prozę życia włoskich pariasów w poszukiwaniu lepszego życia z daleka od domu i bliskich, zdradza cechy poetyckiego stylu tak charakterystycznego dla późniejszej twórczości Olmiego. Tytułowi narzeczeni, niefotogeniczni plebejusze o równie nieciekawych z pozoru wnętrzach, odsłaniają jednak swoje najbardziej subtelne oblicze. Korespondencja, jaką wymieniają miedzy sobą przyziemni proletariaccy kochankowie, przywraca im godność i poczucie sensu.

Owo spojrzenie na *człowieka prostego* – uważne i przenikliwe, a jednocześnie przychylne i współczujące, zaowocuje po latach filmem „Drzewo na saboty" (1978), nagrodzonym w Cannes Złotą Palmą oraz laurem Jury Ekumenicznego. Tak chętnie podkreślany *mistyczny humanizm* Olmiego odnalazł w tej epickiej opowieści z życia chłopskiej rodziny z końca XIX wieku artystyczne spełnienie. Bohaterami filmu uczynił reżyser ludzi w naturalny sposób przywiązanych do swojej ziemi, wiernych etosowi pracy i boskiemu przykazaniu, pokornych wobec rytmu natury i kościelnego kalendarza. Drobny incydent, kiedy to ojciec rodziny ścina należące do dziedzica drzewo, by móc wystrugać z niego saboty dla synka i tym samym umożliwić mu pójście do szkoły, powoduje zawalenie się dotychczasowej harmonii. Oznacza także koniec pewnego świata – brutalnego, ale mocno wspartego na rodzinnych więzach i poczuciu wspólnoty. Olmi nadaje tej odchodzącej w niepamięć kulturze cechy nieomal sakralne. Tak też fotografuje tragedię rodziny spod Bergamo: z naturalistyczną dosadnością, ale i nabożną wzniosłością. Etnograficzny fresk o schyłku feudalizmu w północnych Włoszech nabiera cech uniwersalnej paraboli o utraconym raju – co ponoć niespecjalnie podobało się zorientowanym lewicowo włoskim krytykom, poszukującym w kinie przede wszystkim rewolucyjnego ducha.


„POSADA" (1961)

Olmi lubi wikłać swoich bohaterów w nowe sytuacje społeczne, konfrontować ich z okolicznościami wymagającymi dokonania wyboru. Charakterystyczna jest jednak subtelność, z jaką opisuje owe momenty graniczne. W nagrodzonym Srebrnym Lwem w Wenecji „Niech żyje czcigodna pani" (1987) młodziutki adept kelnerskiego fachu bierze udział w przygotowaniu wystawnego przyjęcia na cześć tajemniczej wiekowej damy szefującej między-

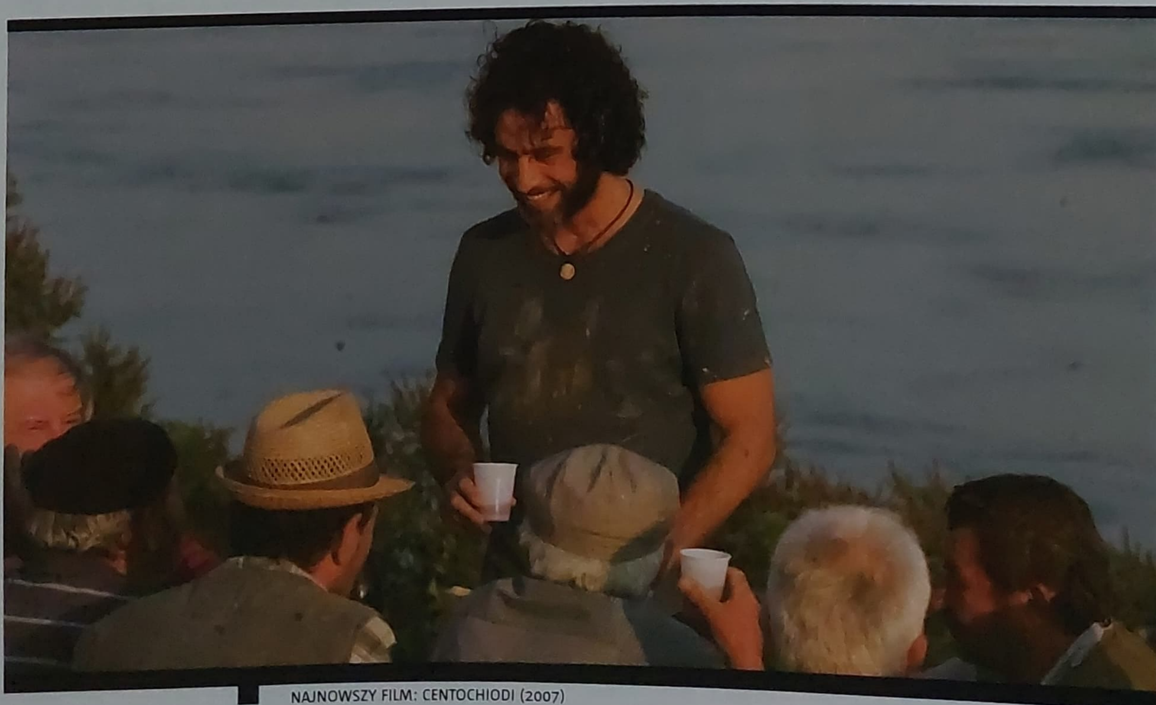
narodowej korporacji. Poddany bezwzględnej tresurze niewinny chłopiec nieoczekiwanie odkrywa brudne zamiary dostojnych uczestników przyjęcia. W powietrzu wyczuwa trupi odór, a za fasadą dystyngowanych póz dostrzega perfidną maskaradę. Tak właśnie, w ciągu jednej nocy, bohater chcąc nie chcąc wkracza w brutalną dorosłość. Z dużym wyrafinowaniem konstruuje Olmi dzieło oparte niemal wyłącznie na obrazie, grze spojrzeń i ironicznie brzmiących suitach Georga Philippa Telemanna. Znowu też w centrum zainteresowania stawia kogoś nieważnego i *małego*, by jego oczyma obserwować postępującą degrengoladę – a jednocześnie dać mu szansę bycia człowiekiem.

Niewielu współczesnych twórców potrafi w tak *bezinwazyjny*, szlachetny sposób dzielić się z widzem moralną czy religijną refleksją. Czując się duchowym spadkobiercą *uśmiechniętego papieża*, którego uwiecznił w filmowej hagiografii „I przyszedł człowiek" (1965), Olmi nawet w tytułach, które literalnie odnoszą się do spraw religii, nie atakuje twardą doktryną, proponuje raczej wspólne pielgrzymowanie i poszukiwanie sensu prawd wiary. Tak jak w eklektycznej przypowieści o budowaniu międzyludzkiego Kościoła w „I tak szli, i szli" (1983) czy w telewizyjnym filmie „Biblia. Stworzenie świata i potop" (1994), gdzie hollywoodzką widowiskowość zastąpił medytacją nad fenomenem stworzenia. Jednocześnie najbardziej przejmujące w jego filmografii pozostają te filmy, w których ewangeliczne ideały realizują się niejako pośrednio, w formule bardziej *świeckiej*, silniej zmetaforyzowanej przypowieści. W których uświęcenie dokonuje się nie tylko literalnie, ale także za pośrednictwem samej kamery, w sposobie jej patrzenia na rzeczywistość. Tak jak w nagrodzonej Złotym Lwem w Wenecji „Legendzie o świętym pijaku" (1988), adaptacji powieści Josepha Rotha. W historii granego przez Rutgera Hauera polskiego kloszarda, który bezskutecznie próbuje oddać zaciągnięty dług, ale nie potrafi skorzystać z danej mu wielokrotnie szansy podniesienia się z rynsztoka, Olmi odnalazł gorzką baśń dla dorosłych, która pomimo tragicznego zakończenia, przynosi pokrzepiające duchowo przesłanie. Dzięki niezwykłej stylistyce: nieco onirycznej – czy raczej delirycznej – wizji zawieszonego w czasie Paryża, Olmi stworzył film będący czystym wyznaniem wiary, jednym z najbardziej sugestywnych w całej historii kina.

Poszukując człowieczeństwa Olmi sięgał po rozmaite epoki i przebrania. Różne przejawy ludzkiej działalności w świecie analizował i prześwietlał z wielu punktów widzenia. Pokazał, że religia może przejawiać się zarówno w skostniałych instytucjach („I tak szli, i szli"), jak i w prostym ludzkim geście („Drzewo na saboty"). Praca może być szkołą wojskowego drylu i poniżenia – jak w „Posadzie" czy „Niech żyje czcigodna pani", może też uszlachetniać i nadawać życiu sens („Drzewo na saboty"). Walka na wojnie może być przejawem heroicznej, wręcz ofiarniczej postawy, ale także łatwo zamienia się w barbarzyńską feerię. Tak jak w filmie „Rzemiosło wojenne" (2000), gdzie na tle włosko-niemieckich wojen z XVI wieku opowiedziana została historia bohaterskiego rycerza Jana Medyceusza. Jego klęska w starciu ze złem i nowoczesną machiną wojenną przynosi w finale religijną apoteozę: leżący rycerz filmowany w perspektywicznym skrócie na wzór Chrystusa z obrazów Andrei Mantegni, jest w tej historii prawdziwym zwycięzcą. Oddając mu hołd Olmi nie uznaje kompromisów. Jego film jest statyczny i malarski, każdym szczegółem zanurzony w epoce, daleki od awanturniczej anegdoty. Ma w sobie coś z filmowej lamentacji nad rozpadem świata opartego na bezwzględnej uczciwości i wierności honorowym kodeksom.

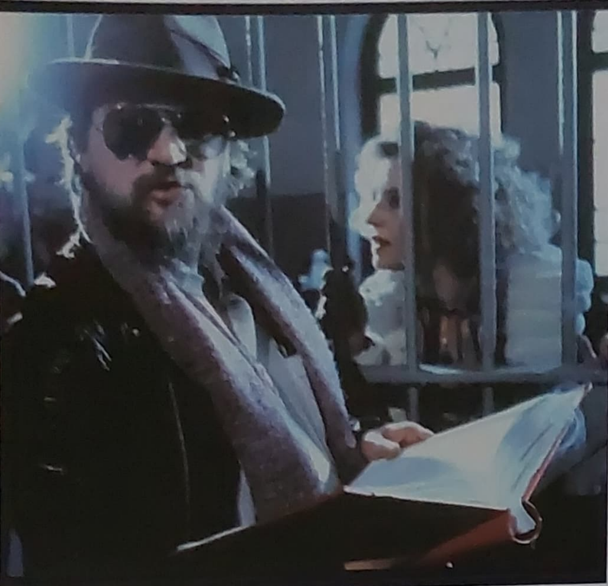
Ermanno Olmi jest w dzisiejszym kinie postacią bez mała renesansową. Sam sobie scenarzystą, a często też montażystą i autorem zdjęć. Stać go i na ekscentryczny kaprys w rodzaju „Śpiewając za zasłoną" (2003) – antywojenny poemat filmowy inspirowany chińską operą, i na bezpretensjonalną nowelkę w filmie „Bilety" (2005), gdzie starzejący się, zamknięty w swojej skorupie profesor mocuje się z uczuciem do spotkanej w delegacji młodej asystentki; ostatnio także na zaangażowany dokument opisujący włoski fenomen *slow foodu*. Twórca „Drzewa na saboty" dawno porzucił wyraziste społeczne konteksty na rzecz bardziej ogólnoludzkich opowieści. Nadal jednak pokazuje ludzi wykorzenionych, wyrwanych ze swojej wspólnoty, próbujących ocalić w sobie bożą iskrę pomimo niesprzyjających okoliczności – a przynajmniej nie dających się upodlić trudnym warunkom życia. Nadal uczy nas dostrzegać duszę ukrytą w rzeczach z pozoru zwyczajnych. W tym sensie, pomimo odmiennego języka filmowego, Olmi nie tak bardzo się zmienił od czasów „Posady". Jego mocno uduchowione, pełne skupienia kino nigdy nie potrzebowało spektakularnych cudów. Tu zjawiskiem ze wszech miar nadprzyrodzonym zawsze jest człowiek.

ANITA PIOTROWSKA



NAJNOWSZY FILM: CENTOCHIODI (2007)


GNIEWKO, SYN RYBAKA
od 1 lipca, godz. 9:10
Historyczny serial sprzed lat. Krzyżacy podstępem zdobywają Gdańsk. Wśród ofiar są rodzice małego Gniewka. Chłopiec poprzysięga zemstę zbójom w białych płaszczach. W roli głównej niezapomniany Marek Perepeczko.
DETEKTYWI NA WAKACJACH
od 1 lipca, godz. 10:25
Serial przygodowy dla wszystkich pokoleń. Jakie tajemnice kryje stara, zapomniana kapliczka? Młodzi tropiciele rozpoczynają dochodzenie...
CZTEREJ PANCERNI I PIES
od 1 lipca, godz. 18:45
Czterej pancerni i pies dotarli do Bałtyku. Ale to jeszcze nie koniec. Trzeba zdusić hitlerowską bestię w jej gnieździe. Na Berlin!
STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE
od 16 lipca, godz. 18:25
Nieśmiertelny J-23 po raz kolejny sypie piach w tryby wojennej machiny Trzeciej Rzeszy. Wojny nie wygrywają czołgi, wojny wygrywają mózgi. Takie jak mózg Hansa Klossa. Tydzień z Klossem: 16 - 21 lipca w telewizji Kino Polska.
wszystko o polskim kinie na www.kinopolska.pl



RAINER WERNER FASSBINDER NA PLANIE „BERLIN ALEXANDERPLATZ"



„GORZKIE ŁZY PETRY VON KANT": MARGIT CARSTENSEN, HANNA SCHYGULLA

GESTY PRZEDWCZEŚNIE WYCZERPANE

AGNIESZKA JAKIMIAK

Drugą młodość przeżywa serial Rainera Wernera Fassbindera „Berlin Alexanderplatz", który w odnowionej cyfrowo wersji pokazuje telewizja Ale Kino. Piszemy o meandrach twórczości jednego z najciekawszych reżyserów niemieckiego kina.

To Aleksander Jackiewicz powiedział, że *samo życie ma cechy kiczu wobec czystości i strojności sztuki*. Jeśli miał rację, powinno się uznać, że filmy Rainera Wernera Fassbindera były z założenia bliższe życiu niż sztuce. W tym roku przypada 25. rocznica śmierci reżysera. Fassbinder do perfekcji opanował umiejętność bezlitosnego obnażania konwencji i demaskowania ukrytej za nią pustki, a to, co uchodziło kiedyś za ułomność czy wadę, teraz postrzegane jest jako zwiastun nowego języka.

Zestawienie polskich recenzji filmów Fassbindera z lat 80. z dzisiejszymi tekstami pozwala dostrzec, jak diametralna odmiana dokonała się odbiorze widzów. Dwadzieścia lat temu zarzucano mu niestaranność czy wręcz nieudolność rzemiosła – ale wszystkie te wady dzisiaj wpisywane są w genderowe konteksty i uznawane za kampowy manifest. Dla przypomnienia: w roku 1983 Leon Bukowiecki pisał: *Trzeba przyznać, że film „Dzieciorób" nie wytrzymał próby czasu. Dzisiaj wydaje się tylko nudny i rozlazły (...). Nie ukrywajmy też faktu, że „Querelle" jest katastrofą filmową pod każdym względem. Zasługuje tylko na jedno określenie: „plugawy". Sztuka filmowa nie powinna upadać tak nisko*. Tymczasem Andrzej Gwóźdź w 2005 roku stwierdza: *Teraz już wiemy na pewno, że „Dzieciorób" jest filmem o niemocy porozumienia, o dramacie, którego źródła tkwią w braku umiejętności albo w fałszywej artykulacji uczuć i pragnień, słowem – w deficycie języka jako narzędzia komunikowania*. Natomiast Karolina Kosińska w tym samym roku tak charakteryzuje „Querelle": *Fassbinder zadbał, by estetyka filmu w pełni oddawała estetykę drobiazgowo zarysowaną przez pisarza (...). To senny, choć płomienny fantazmat homoerotyczny, autorstwa zarówno Geneta, jak i Fassbindera*. Dopiero rozwój języka i rozbudowanie aparatu pojęciowego pozwoliły na odnalezienie miejsca dla twórczości Fassbindera we współczesnej kulturze. Ale poza łączeniem jego myśli filmowej ze współczesnymi nurtami ideowymi, można także zobaczyć, jak część zabarwionych dotąd pejoratywnie pojęć związanych z działalnością reżysera zyskuje inny wymiar – fundamentalnych cech stylu, umożliwiających realizację konkretnego programu.



„MARTHA": MARGIT CARSTENSEN

Taka zmiana jest zresztą zgodna z koncepcją samego Fassbindera. W wywiadzie udzielonym Jacques'owi Grantowi mówił: *(...) nie wiem, co w tej chwili jest prawdą. Myślę, że nie ma rzeczywistego, stałego punktu odniesienia.* Toteż optyka jego filmów ulega bezustannym wariacjom, a same dzieła nie starzeją się, mimo że od ich powstania minęło ponad ćwierć wieku.

Paradoksalnie, wizja filmu reprezentowana przez Fassbindera zbiega się z myślą Alaina Resnaisa, który na pytanie o kicz w jego twórczości miał odpowiedzieć Aleksandrowi Jackiewiczowi, że pragnie przedstawić w taki sposób *nieoczyszczone obrazy wyobraźni ludzkiej*. Fassbinder, wyznający społeczną misję kina, zawsze odżegnywał się jednak od realizmu w dziele filmowym. Wierzył, że jedynym sposobem działania na widza jest odrzucenie mimetycznego odwzorowania i poddanie się regułom rządzącym filmową materią. W kolejnych wywiadach mówił: *Intencją moją jest w taki sposób odsłonić mechanizmy, aby ludzie zrozumieli konieczność zmiany ich własnej rzeczywistości. Realizm, będący kopiowaniem rzeczywistości, występując jako rzeczywistość przeżyta, stara się ukryć istotę rzeczy i nie pokazywać nam nic poza pozorami. Sens sam dąży do odszukania własnej istoty, zaś twórca musi go wydobyć; Jedyna rzeczywistość, jaka się liczy, to ta, która istnieje w umyśle widza.*

Obecność kiczu w dziełach Fassbindera powinna więc być uznana za zamierzony zabieg artystyczny, pozwalający uwypuklić istotę przedstawionego świata. W tym miejscu powinnam wyjaśnić, dlaczego unikam wpisania estetyki Fassbindera w ramy kampu i proponuję przewartościowanie, w kontekście owej estetyki, istoty kiczu. Zewnętrznie jego filmy zbiegają się z postulatami przedstawionymi chociażby w programowych „Notatkach o kampie" Susan Sontag, jednak ich funkcja, zamiar i przesłanie są skrajnie odmienne. Wprawdzie można spotkać w twórczości reżysera większość charakterystycznych dla sztuki kampowej elementów – takich jak teatralizacja doświadczenia (chociażby w „Gorzkich łzach Petry von Kant"), chybiona powaga (sentymentalne zakończenie „Amerykańskiego żołnierza") czy silne przywiązanie do stylu (klimat panujący w „Querelle" – wynik specyficznego żółtawego oświetlenia, płynnych, długich ujęć, umożliwiających utrzymanie obrazu w onirycznej konwencji fantazmatu) – lecz mimo podobieństwa środków, różnica polega na odmienności celów. Fassbinder posługiwał się tym rodzajem przesady, który doprowadza do skompromitowania użytych środków, do zdemaskowania konwencji i bezlitosnego obnażenia reguł nią rządzących – po to, by uruchomić w widzu proces myślenia, by skłonić go do przełożenia określonego schematu na własne doświadczenie. Stosując narzędzia kampu odsłaniał mechanizmy podstawowych zależności między *poduprzywilejowanymi* a dominującymi.

Kamp i tragedia są antytezami – pisała Sontag. Tymczasem Fassbinderowi kamp służył właśnie do odsłonięcia tragedii; tragedii, co ważne, małych ludzi; raczej – wzorca tragedii, który przeniesiony z płaszczyzny wielkich dramatów i monumentalnych, głębokich kryzysów, daje się odnaleźć także w rzeczywistości szarych, nieskomplikowanych postaci.

Kicz u Fassbindera różni się od powszechnie znanej koncepcji kiczu, zaproponowanej chociażby przez Hermanna Brocha. Z pewnością nie jest *brakiem wartości pośrednich*, jak chciał Broch. Stanowi raczej próbę przetransponowania ideału do niskiej rzeczywistości, do estetyki miałkości, do poziomu, w którym to, co wysokie, staje się fałszywą nutą. Świadczy o tym chociażby wyeksponowana przez Andrzeja Pitrusa analogia między kinem Fassbindera a twórczością Douglasa Sirka: posługując się wzorcami Sirka, dzięki przesunięciu akcentów, Fassbinder obnaża konwencję melodramatu, aby ujawnić rażącą banalność *prozy życia*. W pewnym punkcie struktura filmowej rzeczywistości Fassbindera zbiega się jednak z ideą Brocha – również u niego kicz stanowi system zamknięty, antysystem, przeciwieństwo otwartości sztuki (o czym będzie jeszcze mowa); ale w tym wypadku nie jest postrzegany jako kategoria estetyczna, lecz jako prawo organizujące egzystencję.

Świat u Fassbindera przypomina sztuczny konstrukt, w którym to, co znaczące, jest tworzone i definiowane przez znaczone. Osobowość, płciowość, status społeczny muszą być manifestowane przez to, co zewnętrzne – ostry makijaż, peruki, wymyślne stroje, wystudiowane, nieautentyczne gesty. Funkcjonują właściwie obok – obok bohaterów, tak zresztą jak język – beznamiętnie, mechanicznie wypowiadane frazy wydają się całkowicie odgraniczone od wygłaszających je figur. Schemat nie przystaje do rzeczywistości, co szczególnie uwidocznia się we wczesnych jego filmach, takich jak „Miłość jest zimniejsza niż śmierć" czy „Amerykański żołnierz". Quasi-gangsterskie opowieści, żonglujące odniesieniami do amerykańskich filmów, nie stanowią ich parodii, ale mogą być odczytane jako obraz katastrofy. Katastrofy nie tylko braku porozumienia, ale braku punktu oparcia, wynikającego z wyeksploatowania wszystkich możliwości języka, wzorca, konwencji, schematu.

Ale to nie przekonanie o nieadekwatności wytworzonej przez człowieka kultury wobec jego rzeczywistych potrzeb stanowi najbardziej przejmującą konkluzję Fassbindera. Jest nią raczej pojawiające się w każdym filmie poczucie obezwładniającego braku wyjścia, niemożności ucieczki. Bohaterka filmu „Martha", dręczona przez sadystycznego męża, który stanowi uosobienie najgłębiej zakorzenionego i na co dzień tłumionego archetypu męskości, determinującego pozycję kobiety, po dramatycznej próbie samobójczej budzi się w szpitalu. Tam dowiaduje się, że całkowicie sparaliżowana, jest skazana na dożywotnią opiekę swojego kata. Sponiewierana Karin („Gorzkie łzy Petry von Kant") odchodzi od swej chlebodawczyni nie dlatego, że chce wyzwolić się od jej destrukcyjnego wpływu, ale ponieważ nie umiałaby się odnaleźć w wolności, podarowanej przez panią – potrafi funkcjonować jedynie jako istota uprzedmiotowiona i zdominowana. Maria Braun („Małżeństwo Marii Braun") zdaje sobie sprawę, że jej samodzielność i autonomia to pozór; w rzeczywistości była pionkiem w transakcji między mężem a kochankiem. Pozostaje jej jedynie destrukcyjny gest o symbolicznym wymiarze: wysadzenie domu w powietrze. Poczucie konieczności udziela się widzowi, który zyskuje świadomość, że rozwiązanie nie mogło być inne, że przy takiej strukturze rzeczywistości jakakolwiek próba rozświetlenia zakończenia byłaby fałszem i groziłaby utratą wiarygodności. >

Zamknięty krąg, w którym osadza swoich bohaterów Fassbinder, zbliża się do wizji Brunona Schulza w „Ulicy Krokodyli": *Fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego definitivum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie nie mogąc przekroczyć pewnego martwego punktu. (...) Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się kończy. Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przepływ zatrzymuje się, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicości (...).* Negacja gestu stanowi wyłącznie jego powtórzenie, krok w przód jest zawsze powrotem do stanu poprzedniego.



„MAŁŻEŃSTWO MARII BRAUN": HANNA SCHYGULLA

W świecie tandetnej imitacji niemożliwe jest spełnienie – ale rzeczywistość w filmach Fassbindera nie stanowi nieudanej kopii jakiegoś idealnego, nadprzyrodzonego porządku. Ta rzeczywistość, klatka bez wyjścia – to kulturowe, społeczne, seksualne zakleszczenie, dla którego nie ma alternatywy. Jej fundamenty, tak jak jej powierzchnia, są chwiejne, prowizoryczne i sprawiają wrażenie substytutu, *erzatzu*. Z filmów Fassbindera wyłania się wizja człowieka kształtowanego i definiowanego przez własne ograniczenia. Reżyser mówił: *Jedyne, co możemy zrobić – a naszą jedyną bronią jest wyobraźnia – to przy jej pomocy doprowadzić ten system barier do absurdu. Może pewnego dnia będzie można go obalić.*

Ale może taki dzień nie ma prawa nadejść.

AGNIESZKA JAKIMIAK



BERLIN

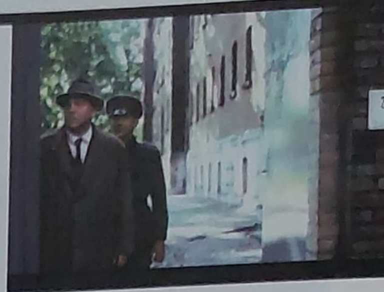
MALWINA GROCHOWSKA

Tylko Rainer Werner Fassbinder, *enfant terrible* niemieckiego kina, mógł się na coś takiego zdecydować: zrobić dla telewizji film antytelewizyjny, eksperymentalny w treści i w formie, a do tego – wyciągający z szafy niemieckie upiory. „Berlin Alexanderplatz", który w Niemczech wzbudzał szerokie protesty, po 25 latach powraca na ekrany, także polskie.

Odrestaurowaną kopię pokazano po raz pierwszy na tegorocznym Berlinale; film wyświetlono w teatrze Volksbühne położonym w okolicach samego Alexanderplatz, w całości, co oznaczało niemal 15 godzin projekcji. Wcześniej dzieło przekopiowano z taśmy 16 mm na 35 mm oraz poprawiono niedostatki kopii analogowej – zachowując przy tym wszelkie niezbywalne cechy oryginalnego obrazu. Oczywiście, podjęcie tego kosztownego procesu jednoznacznie wskazuje, że „Berlin Alexanderplatz" zyskał w Niemczech rangę arcydzieła i bezdyskusyjnie uchodzi za jedno z najbardziej radykalnych i osobistych dzieł Fassbindera. Susan Sontag pisała w latach 80.: *„Berlin Alexanderplatz" to coś więcej niż suma, kompendium najważniejszych tematów Fassbindera. To apoteoza – i początek.*

Jednak w tamtym czasie taka opinia była odosobniona. W swojej ojczyźnie film nie spotkał się z dobrym przyjęciem, a reżysera postawiono pod pręgierzem opinii publicznej. W nagonce przodowała prasa bulwarowa, oskarżając Fassbindera o obsceniczność i drastyczność przedstawionego świata. To prawda, że reżyser bez

ALEXANDERPLATZ CZYTANY PO LATACH





ELISABETH TRISSENAAR, GÜNTHER LAMPRECHT

ogródek przedstawił przemoc, seks, pijaństwo – po prostu życie ludzi z marginesu w pełnym przekroju. Lecz nie bez znaczenia dla ówczesnego odbioru był fakt, że Niemcom, którym nadal ciążyło sumienie i którzy jeszcze nie rozliczyli się z przeszłością, film ukazujący degrengoladę Republiki Weimarskiej przed dojściem Hitlera do władzy nie mógł przypaść do gustu. Fassbinder na bohatera – za Alfredem Döblinem, autorem powieści – obrał przeciętnego człowieka, pod wieloma względami małostkowego, który chce tylko zbudować swoje prywatne szczęście, ale znaczący wpływ na jego życie zyskuje Historia. To nie mogło podobać się zachodnim Niemcom, z uporem budującym swój dobrobyt i żyjącym w Gemütlichkeit oraz starających się zapomnieć o przeszłości. Co najciekawsze, serialowi stawiano także zarzuty natury technicznej: wytykano złą jakość dźwięku i obrazu. Fakt, że na odbiornikach marki Telefunken, które wtedy dominowały w domach, mroczne zaułki Berlina, namalowane przez Fassbindera i jego operatora, Xavera Schwarzenbergera, w głębokich szarościach mogły zdawać się po prostu monotonnie czarne. Dziś ten zarzut kompletnie się zdezaktualizował: dzięki cyfrowej korekcji oddano wszystkie niuanse obrazu. Jednocześnie można mieć pewność, że nie zmieniono zamiarów twórcy i nie dorobiono warstw w obrazie, których nie było w oryginale, ponieważ nadzór artystyczny nad restauracją kopii objął sam autor zdjęć. Na nowo przeprowadzono korekcję barwną i świetlną, jednak film zachował wygląd retro i swoje mroczności. Również, jak deklaruje Schwarzenberger, przenosząc film z taśmy 16 na 35 mm postawiono sobie za cel dochowanie wierności założeniom zmarłego autora: Fassbinder chciał uzyskać *ciasnotę* kadru jak w kameralnym przedstawieniu teatralnym i ten aspekt został zachowany mimo zmiany formatu taśmy.

Od lat 80. uległa zmianie nie tylko technika, ale również stan niemieckiego sumienia. Gdyby nie bardziej otwarte podejście do winy i narodowej historii XX wieku, Fassbinder uległby najprawdopodobniej wygodnemu zapomnieniu. Tymczasem epoka Helmuta Kohla, kiedy III Rzeszę traktowano w niemieckiej historii jako coś odrębnego, już dawno minęła (Kohl został kanclerzem w roku śmierci Fassbindera), a artystyczne prowokacje Fassbindera zaczęły dobrze służyć niemieckiej debacie o tożsamości. Co nie znaczy, że dziś „Berlin Alexanderplatz" nie może drażnić widza przyzwyczajonego do lekkostrawnej telewizyjnej papki. Serial, mimo że od 1980 roku zdążyliśmy zobaczyć wiele nowatorskich projektów, nadal może szokować.

Jak oddać dziwaczną, modernistyczną formę powieści Döblina, w której monologi wewnętrzne przeplatają się z wycinkami z gazety czy fragmentami poezji? Metody literackie wymusiły poszukiwanie nowego języka filmowego. Forma wybrana przez Fassbindera godzi w nasze telewizyjne zwyczaje, a łatwo sobie wyobrazić, jak godziła w zwyczaje jeszcze bardziej konserwatywnych telewidzów sprzed 25 lat: „Berlin Alexanderplatz" nie respektuje tradycyjnej narracji; chwilami jej się, owszem, podporządkowuje, opowiadając chronologicznie wydarzenia z życia bohatera, ale zaraz potem się od niej odwraca, wchodząc w świat imaginacji i marzeń. Tom Tykwer twierdzi: *„Berlin Alexanderplatz", trzynastoczęściowy film wraz z epilogiem, tak naprawdę nigdy nie był filmem telewizyjnym. To narracyjny film eksperymentalny, który żonglując różnymi regułami teatralnymi, szuka dla siebie miejsca między tradycją i awangardą.*

Nawet bohater, Franz Biberkopf, nie należy do typowych bohaterów seriali. To nie jeden z tych, których od początku lubimy i chcemy śledzić jego losy, tylko morderca i gwałciciel. Dopiero potem ta postać jakimś cudem stopniowo staje się nam bliższa. Sam reżyser mówił: *Sednem „Berlin Alexanderplatz" nie jest fabuła, co przybliża tę powieść do innych wielkich powieści literatury światowej – jej konstrukcja jest jeszcze mniej poważna niż w „Powinowactwie z wyboru" Goethego. Jej sednem jest sposób, w jaki straszny banał i nieprawdopodobieństwa akcji są opowiadane. I jakie podejście ma do swoich bohaterów autor: posępnie obnaża ich słabości, by w tym samym czasie uczyć patrzeć na ich przeciętność z olbrzymią czułością – tak, aby w końcu można ich było pokochać.*

Może właśnie ta myśl, obecna także w ekranizacji, była najbardziej wywrotowa? ■

Cannes '07: konkurs główny



ZŁOTA PALMA DLA RUMUNII: „4 MIESIĄCE, 3 TYGODNIE I 2 DNI" REŻ. CRISTIAN MUNGIU

ZWYCIĘSTWA NIEOCZEKIWANE

JERZY PŁAŻEWSKI

Nie pamiętam takiego festiwalu w Cannes, gdzie kandydatem aż do końca był ten sam film, który otrzymał w końcu zasłużoną Złotą Palmę (i również Nagrodę Krytyki FIPRESCI). Więcej – film z małej, prawie nieznanej światu kinematografii: „4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni" (4 luni, 3 saptani si 2 zile) Rumuna Cristiana Mungiu. Tytuł stanowi datę poczęcia dziecka przez nieśmiałą studentkę, która zbyt późno decyduje się potem na aborcję. I najbardziej wstrząsającą, zapadającą w pamięć sceną filmu jest wynoszenie przez przyjaciółkę maleńkich zwłok z dusznego pokoju hotelowego, w którym odbyło się uśmiercenie płodu.

Korespondenci festiwalowi uważają często za obowiązek, by w pstrej różnorodności pokazanych im filmów wynaleźć jakieś cechy łączące. Można w ten sposób wskazać na ogólną tonację, na nastroje podzielane przez znaczącą część twórców. Cannes 2007 można określić jako festiwal śmierci, umierania, odchodzenia, kresu. Żeby być dobrze zrozumianym: w większości przypadków nie chodzi o śmierć w wyniku gangsterskiej strzelaniny czy malowniczych katastrof. Nie. Myślę o śmierci pojmowanej jako miernik egzystencji, jako weryfikację celów życiowych i kryteriów wartości. A w sąsiedztwie śmierci odnajdziemy zbliżone tematy choroby, żałoby, stracenia, zniknięcia, a nawet – na biegunie przeciwnym – dwóch, przeciwnych naszym fizycznym doświadczeniom, zmartwychwstań.

„4 miesiące..." Cristiana Mungiu zawładnęły wyobraźnią widzów ze Wschodu i Zachodu, ponieważ z tak dojmującą siłą ewokowały więcej niż prywatną tragedię dwóch rumuńskich studentek. A także związek tej tragedii z mroczną rzeczywistością strachu, zakazów, nieżyczliwości i braku zaufania. Jest rok 1987, od 11 lat obowiązuje narzucony przez Ceausescu zakaz aborcji obwarowany drakońskimi karami więzienia. Liczy się, że ponad 100 tysięcy Rumunek straciło życie w wyniku nielegalnego, niefachowego przerywania ciąży.

Mungiu nie zrobił jednak filmu tendencyjnego. Po prostu wziął za punkt wyjścia pewną konkretną sytuację, by reakcje bohaterek (i bohaterów) wyprowadzić ze zdumiewającą trafnością z opisu

WERDYKT

- Złota Palma – **„4 luni, 3 saptamini si 2 zile"** (4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni), reż. Cristian Mungiu (Rumunia)
- Grand Prix – **„Mogari No Mori"**, reż. Naomi Kawase (Francja – Japonia)
- Najlepsza aktorka – Jeon Do-yeon za **„Secret Sunshine"** (Milyang), Korea Płd.
- Najlepszy aktor – **Konstantin Ławronienko** za „Izgnanie" (The Banishment), Rosja
- Najlepszy reżyser – **Julian Schnabel** za „Le Scaphandre et le papillon" (Skafander i motyl), Francja – USA
- Najlepszy scenariusz – **Fatih Akin** za „Auf der anderen Seite des Lebens", Niemcy – Turcja
- Nagroda jury – **„Persepolis"**, reż. Marjane Satrapi i Vincent Paronnaud, Iran – Francja oraz **„Luz Silenciosa"** (Silent Light), reż. Carlos Reygadas, Meksyk – Francja
- Nagroda z okazji 60. rocznicy festiwalu w Cannes – **Gus Van Sant** za „Paranoid Park", Francja – USA
- Złota Kamera (dla debiutanta) – **„Meduzot"** (Jellyfish), reż. Etgar Keret i Shira Geffen, Francja – Izrael
- Specjalne wyróżnienie – **„Control"**, reż. Anton Corbijn, Wielka Brytania – USA

świata, w którym wieczorne wizyty w hotelach były zabronione, chore staruszki zrywały się z łóżek, bo *rzucili cukier*, a paczka papierosów Kent stanowiła luksusową łapówkę. Nasycone okrutną prawdą dialogi zawierają fachowe rady gburowatego akuszera (*nie wrzucać do klozetu, najlepiej wynieść na odległe blokowisko i wrzucić do spustu na śmiecie*), a do podręcznika scenopisania wejść powinna rozmowa o pieniądzach, kiedy grożąc wycofaniem się, miłosiernie przystaje na częściową zapłatę w naturze przez drugą z dziewcząt. Film Mungiu jest świetnym przykładem, że aktualnie dyskutowany temat nie stanowi jeszcze o sukcesie, ale może sprowokować do poważnych refleksji, jeśli artysta zadba o celność formalnych środków wyrazu.

Nie jestem bezkrytycznym zwolennikiem Gusa Van Santa. Ale jego „Paranoid Park" ujął mnie skromnością zamysłu. Reżyser wykorzystał niewyeksploatowane tło – tor dla deskorolkowców – niewielkim kosztem zyskując wizualne atrakcje w postaci chore- ograficznych akrobacji skaterów. Ale w centrum historii znalazł się deskorolkowiec dopiero początkujący, który przypadkiem po- woduje śmierć nadzorującego teren policjanta. I co? Ano właśnie – nic. Bohater nie zostaje wykryty jako sprawca i nie ujawnia się. Ale pozostają jego wyrzuty sumienia, przygniatający wrażliwego chłopca ciężar czynu. Van Sant w pełni przekonuje widza o skuteczności katharsis – aktu dokonanego przez opis zdarzenia i spalenie go w ognisku. Tyle. I bardzo dużo. Wystarczyło na „Nagrodę 60-lecia".

Miarą cierpienia w wyjątkowym stopniu obdzielił Koreańczyk Lee Chang-dong bohaterkę „Tajnego promyka" (Milyang). Rozstrojona po śmierci męża przeprowadza się ze stolicy do jego rodzinnego miasta, gdzie porywacze zabijają jej synka, mimo otrzymania okupu. Krańcowa rozpacz młodej matki wygrana została przejmująco przez Jeon Do-yeon, nagrodzoną za kreację. W całej gamie uczuć, nawiedzających bohaterkę, szczególnie przemyślane zostały jej kontakty z chrześcijańskim Bogiem jako najwyższym wcieleniem Nadziei, nie pozbawione buntowniczych i przekornych akcentów.

Bliski filmowi Chang-donga – i to nie tylko geograficznie – okazał się „Żałobny las" (Mogari no mori) Japonki Naomi Kawase, chyba jednak nadmiernie wyróżniony przez jury aż drugą nagrodą festiwalu. Wedle wierzeń buddyjskich zmarli, po przejściowym okresie 33 lat od śmierci, opuszczają nas ostatecznie, przenosząc się w wymiar wieczności. Właśnie taki okres upłynął od odejścia małżonki Shigekiego, którym w domu starców opiekuje się młodziutka Machiko, także cierpiąca po utracie kogoś bliskiego. Ten poemat o nieobecności, o dramatyzmie żałoby został fascynująco wpisany w otchłanne głębie bezludnego boru, a ciemnozielona tonacja przenika cały film.

Nagroda za reżyserię przypadła filmowi, którego wartość istotnie określa w pełni wirtuozeria reżyserska. Chodzi o „Skafander i motyla" (Scaphandre et le papillon) Juliana Schnabla; Francuzi wiązali z nim nadzieje na Złotą Palmę, której, o zgrozo, nie dostali od 20 lat. Schnabel, notabene Amerykanin („Basquiat, taniec ze śmiercią"), oparł film na zdarzeniu rzeczywistym. W 1995 Jean Bauby, redaktor naczelny miesięcznika „Elle", doznał udaru i obudził się w szpitalu, nie mogąc mówić i poruszać się, ale w pełni władz umysłowych. Jedynym sposobem kontaktu ze światem pozostało mu mruganie prawą powieką. Niebywałym aktem woli i przy szczególnej opiece otoczenia Bauby *pisze książkę*, przedyktowując mrugnięciami tekst, który zostanie wydany i przełożony na kilkanaście języków. Poza paroma retrospekcjami sprzed choroby film ogranicza się do ujawnienia tajników duszy chorego – a my, widzowie, siedzimy jak zahipnotyzowani.



„TAJNY PROMYK" REŻ. LEE CHANG-DONG

Skoro film Schnabla jest filmem o chorobie, to pozwolę sobie w tym miejscu na wtręt dokumentalny (aż 3 filmy głównego konkursu były dokumentalne, co w Cannes zdarza się rzadko). Michael Moore, twórca formuły dokumentu jawnie demagogicznego, zabawnego, agresywnego i sprawnego dziennikarsko, w „Sicko" wziął na muszkę amerykański system ubezpieczeń zdrowotnych, podobno najgorszy w świecie. Gwarantuje należytą opiekę lekarską – ale jedynie posiadaczom wypchanych portfeli. Porównania z systemami brytyjskim czy francuskim wsparł Moore faktami z obserwacji (chora siłą wyrzucona ze szpitala, gdy przestała płacić; lekarka, wysoko awansowana, gdyż umożliwiała ubezpieczycielom niepłacenie za operacje ubezpieczonych). Sam również organizuje fakty. Zebrał grupę ludzi, którzy ratowali ofiary zamachu na World Trade Center, ponieśli szwank na zdrowiu, ale nie byli ubezpieczeni i nigdzie nie chciano ich darmo leczyć. Moore usta- >

Cannes '07: konkurs główny

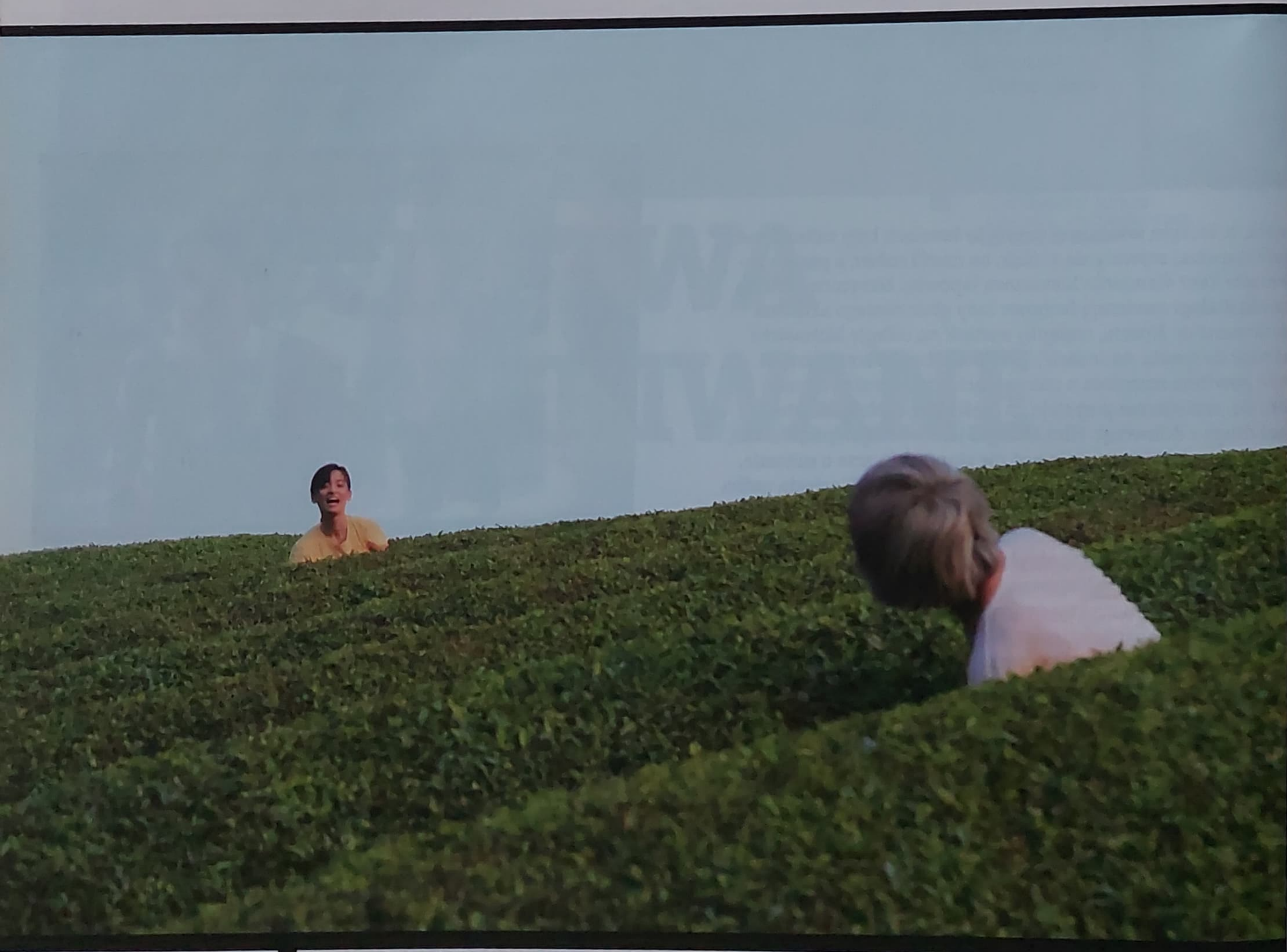
lił, że darmo leczy się islamskich terrorystów w amerykańskim obozie koncentracyjnym w Guantanamo na Kubie. Zawiózł więc tam swą grupę, lecz żadnej pomocy medycznej nie zyskał. Za to w kubańskim porcie (gdzie dotarli nielegalnie, bo Amerykanom jeździć na Kubę nie wolno) przyjęto przybyłych życzliwie i darmo. Cały ekran wypełnia buteleczka leku, który w USA kosztuje 120 dolarów, a na Kubie – 5 centów. Zza buteleczki mruga przekorne oko reżysera.

Wracam do konkursu fabularnego. „Stellet Licht" Carlosa Reygadosa to „Bezgłośne światło" o meksykańskich mennonitach, sekcie żyjącej ściśle według wskazań Ewangelii i trudniącej się tradycyjnym rolnictwem. Niebywale rozwlekły film opowiada o banalnej zdradzie małżeńskiej. Zdradzona małżonka z wielkiej żałości umiera, ale gdy nad jej zwłokami pochyla się winowajczyni – znienacka zmartwychwstaje. Zgrzebne i naturalistyczne otoczenie w tym filmie nie ułatwia akceptacji cudu i nagroda jury dla filmu to stanowcza przesada.

Drugie zmartwychwstanie, niezdarnie zawieszone między rzeczywistością a złudzeniem, nastąpiło w „Zesłaniu" (Izgnanje) Andrieja Zwiagincewa, które było dla mnie największym rozczarowaniem Cannes. Po pamiętnym „Powrocie" Rosjanin wziął się za mało znaną powieść amerykańską Williama Saroyana, by pod zagadkowym tytułem pokazać kobietę, oświadczającą mężowi: *Jestem w ciąży, ale to nie twoje dziecko*. Aktorzy, przeważnie rosyjscy, mówią po rosyjsku, ale rzecz dzieje się gdzieś między Holandią a Szwajcarią. Nie dodaje to wiarygodności rozterkom bohatera, który zmusza żonę do aborcji i niebacznie ją w ten sposób uśmierca. Film niesprawnie opowiedziany, pełen prymitywnych symboli, przyniósł mimo wszystko zupełnie nie trafioną nagrodę aktorską dla Konstantina Ławronienki.

Drugie rozczarowanie, choć innego typu, przeżyłem na „Tchnieniu" (Soom) ulubionego przeze mnie Kim Ki-duka. Odwet zdradzonej żony umyślił sobie reżyser ukazać w formie jej nagłego zainteresowania skazanym na śmierć mordercą. Dozwolone przez dyrektora więzienia jej kontakty ze skazańcem nie są pozbawione subtelnego stopniowania i finezji psychologicznej, trudno jednak uniknąć przekonania, że cała ta zręcznie wymyślona historyjka nie ma prawdziwych związków z rzeczywistością.

Nikt nie umiera w filmie Niemca Roberta Thalheima „Na koniec przyjeżdżają turyści" (Am Ende kommen Touristen). Zrobiony we współpracy z Polską i przeważnie z polskimi aktorami film o współczesności toczy się jednak w miejscu naznaczonym 4 milionami zamordowanych. Młody Niemiec przyjeżdża do Oświęcimia, by w ramach oficjalnej służby społecznej zatrudnić się do pomocy w obozie Auschwitz i z zainteresowaniem obserwuje, jak zwykłe, codzienne życie może się toczyć obok świadectw wielkiego koszmaru. Thalheim w napisanym przez siebie scenariuszu nie wyczerpał zapewne wszystkich możliwości tkwiących w temacie, ale zrobił film uczciwy i potrzebny. I ważne, że niemiecki.

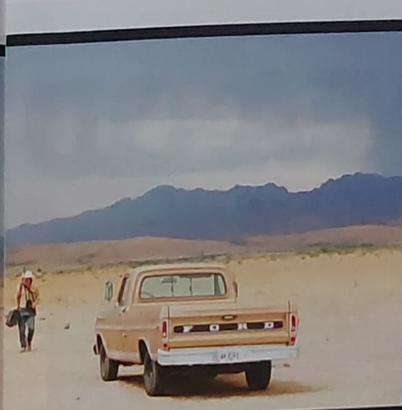


„ŻAŁOBNY LAS" REŻ. NAOMI KAWASE

Poza „Paranoid Parkiem”, przypominającym formą autorskie kino europejskie, pozostałe cztery filmy amerykańskie głównego konkursu operowały – wszystkie – wątkiem *śmierci kryminalnej*, gwałtownej i sensacyjnej. „Do nas należy noc” (We Own the Night) Jamesa Graya chyba cudem dostał się do konkursu, bo jest rozrywkowym hollywoodzkim kryminałem, jakich tysiące. Akcja rozgrywa się w nocnym klubie, udział bierze w niej rosyjska mafia narkotyczna, policja, no i wrogowie mafii, którzy nazywają się Gruszczyńscy i są członkami Związku Policjantów Polskiego Pochodzenia.

„Zodiak” Davida Finchera, opowieść o seryjnym mordercy, wchodzi właśnie na polskie ekrany, więc pozostawiam film bez komentarza. Więcej nadziei budził „Death Proof” amerykańskiego *enfant terrible* Quentina Tarantino. Upiorny kaskader Kurt Russell pancernym autem uśmierca najpierw trzy seksowne dziewczyny, a potem przez inne trzy zostaje przykładnie ukarany. Być może mamy do czynienia z dwiema najefektowniejszymi katastrofami samochodowymi w historii kina (wzorcowy udział digitalizacji). Ale, aby ich doczekać, ileż musimy wysłuchać kretyńskich rozmówek dziewczyn Tarantina!

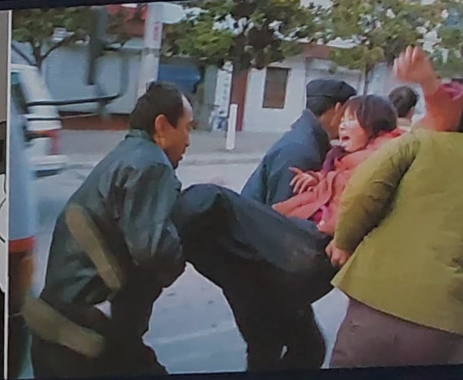
Na szczęście nie zawiedli bracia Joel i Ethan Coenowie, którzy w kowbojskich pejzażach umieścili akcję dramatu „Nie ma miejsca dla starych” (No Country for Old Men). Był to w istocie jedyny wybitny film nie uwieńczony przez jury żadną nagrodą, może dlatego, że bracia są już posiadaczami Złotej Palmy („Barton Fink”). Jak klasyczny western – ale rejestrujący najnowsze przemiany w teksaskiej rzeczywistości – film zaczyna się odkryciem przez tuzinkowego farmera w pustynnej pustce dziesięciu trupów, trzech aut i dwóch milionów dolarów. Przygoda farmera opowiedziana jest z punktu widzenia starzejącego się szeryfa (Tommy Lee Jones), który ma owego farmera chronić. To mu się jednak nie udaje, gdyż za przeciwnika ma zbrodniarza nowego typu (monumentalna kreacja długowłosego Javiera Bardema o zawziętej i nieprzeniknionej twarzy), który nie przestrzega żadnych kanonów. Gdy potrzebny mu pojazd, zatrzymuje pierwsze lepsze auto i nie wyprasza zeń pasażerów, tylko natychmiast wszystkich zabija. Film Coenów mieści się doskonale w definicji gatunku, ale wskazuje też na kierunek jego aktualnej ewolucji.



„NIE MA MIEJSCA DLA STARYCH” REŻ. JOEL I ETHAN COEN



„PERSEPOLIS” REŻ. MARJANE SATRAPI, VINCENT PARONNAUD



„GŁUCHE DOLINY” REŻ. LI YANG

Oczywiście, nie wszystkie ważne filmy festiwalu dają się podciągnąć pod wspólny mianownik śmierci i żałoby. Choć Cannes – w przeciwieństwie do Berlina – nie ma ambicji przyciągania filmów o perspektywie społecznej, niektóre z nich i tak tu docierają. Najniecierpliwiej oczekiwana była „Aleksandra” Aleksandra Sokurowa. Tytułowa bohaterka jest babcią oficera stacjonującego w Czeczenii. Przyjeżdżając w krótkie odwiedziny śledzi codzienne życie okupowanego kraju. Film wzbudził kontrowersje. Niech mi wolno będzie zrobić porównanie z „Kanałem” Wajdy, który przypomniano z okazji 50-lecia otrzymania Srebrnej Palmy. Sokurow, jak wówczas Wajda, mógł powiedzieć jedynie część prawdy, ale zrobił to przekonująco i uczciwie, uwzględniając punkt widzenia drugiej strony konfliktu. Wieńczy film gorzka refleksja żołnierska: *Nie lubią nas tu, ale i nie boją się. To po co tu jesteśmy?*

Dużo więcej swobody mieli w dokumentalnej wypowiedzi Olga Konskaja i Andriej Niekrasow, autorzy dokumentu „Bunt. Sprawa Litwinienki” (Bunt. Dieło Litwinienki). Zrealizowali w Anglii film, którego kariera w Rosji jest wielce niepewna, a który rzeczowo podsumowuje sprawę otrucia w Londynie uchodźcy politycznego przez rosyjską bezpiekę (zob. recenzja str. 80).

Włączenie tego filmu do programu (w ostatniej chwili) świadczy o niezawisłości dyrektora artystycznego Gillesa Jacoba, którego posądzono plotkarsko o odrzucenie „Katynia” Wajdy z lęku o konflikt z Rosją. Tymczasem Cannes wyciągnęło rękę po „Katyń”, ale odmówiła strona polska, gdyż film nie był jeszcze gotów.

Tradycyjna rywalizacja z festiwalem weneckim powoduje, że produkcje włoskie pojawiają się tu rzadko. Tylko poza głównym konkursem pokazano ciekawy film Daniele Luchettiego o sprytnym tytule „Mój brat jest jedynakiem” (Mio fratello e figlio unico). Nie zajmując stanowiska, pokazuje stosunki dwóch braci ze skrajnie różnych ugrupowań politycznych, co pozwala opowiedzieć wiele o historii Włoch w latach 60. i 70. Podobny zamysł, oddanie historii kraju poprzez losy indywidualnej bohaterki, powzięła Iranka Marjane Satrapi. Jako zręczna rysowniczka nadała mu formę komiksu, który następnie, przy pomocy Vincenta Paronnauda, przeniosła na film animowany (jedyny w konkursie), „Persepolis”. Odmalowała czarno-białą kreską dolę dziewczyny, najpierw zachwyconej upadkiem szacha i rewolucją ajatollachów, a potem rozczarowanej ich fundamentalizmem i emigrującej w poszukiwaniu wolności. Rząd irański tak się zirytował rysunkami Satrapi, że wysłał list protestacyjny przeciw wyświetleniu „Persepolis” na festiwalu.

Trudną pozycję kobiety ukazują „Głuche doliny” (Mang Shan) chińskiego debiutanta Li Yanga. Film wzrusza perypetiami bezrobotnej absolwentki uniwersytetu, która staje się ofiarą legalnych handlarzy żywym towarem. Wywieziona do oderwanej od świata wiochy zostaje sprzedana na żonę i producentkę potomstwa, jest bita, poniżana, więziona. Nawet końcowe odwołanie się do władz reżyser przedstawia jako rozwiązanie bardzo niepewne i zawiesza akcję. Z kolei „Import Export” Austriaka Ulricha Seidla krzyżuje dwa niezwiązane fabularnie wątki. Jeden, udany, ma za protagonistkę ukraińską pielęgniarkę, która dorabia grosze w internetowym porno, a potem emigruje w poszukiwaniu pracy, nie do Polski jednak, tylko do Wiednia, gdzie doznaje wielu upokorzeń. Ale

Cannes '07: konkurs główny

Seidl dołączył jeszcze wątek wiedeńskiego nieudacznika, który za pracą jedzie... na Ukrainę. Czego będzie tam szukał? Tego nie wie ani widz, ani, zdaje się, sam twórca.

Festiwal miał – co nie zawsze się zdarzało – udany początek i koniec. Rozpoczął imprezę film „Moje borówkowe noce" (My Blueberry Nights) Chińczyka Wong Kar-waia, typowy film drogi. Drogę tę pokonuje (co jakiś czas miga liczba przemierzanych kilometrów) młoda Amerykanka, lecząc głębokie skaleczenie uczuciowe i angażując się tu i tam jako kelnerka, co pozwala jej wkraczać w życie kilku różnych klientów i nie zapominać o smaku wypiekanego przez sympatycznego restauratora borówkowego tortu. Film jest pozytywnym przykładem adaptacji chińskiego mistrza melodramatu w obcym środowisku.

Akordem końcowym festiwalu była „Epoka mroku" (Age des ténebres) Kanadyjczyka Denysa Arcanda, dopełnienie głośnej trylogii – „Upadek imperium amerykańskiego" i „Inwazja barbarzyńców". Z gryzącą ironią prezentuje szarego urzędniczynę, znużonego perswadowaniem interesantom, że gdy ktoś stracił w wypadku obie nogi, to jeszcze musi zapłacić za rozbitą przy okazji latarnię. Codzienny stres skłania go do wykreowania sobie zastępczego życia w iluzji: jest cezarem w laurowym wieńcu (choć jego chlamida zapinana jest na ekler), wydekoltowane kobiety błagają, by natychmiast je zgwałcił, za swą powieść odbiera Nagrodę Goncourtów, a besztającemu go zwierzchnikowi samurajskim cięciem odcina głowę. Tę niegłupią przeplatankę realu i marzeń reżyser-pesymista wieńczy soczystą definicją naszej epoki. Jest ona – *dekompozycją*!

Styl Emira Kusturicy, dwukrotnego zdobywcy Złotej Palmy, poznaje się po kilku pierwszych ujęciach: pstrych, zwariowanych, absurdalnych, wzmocnionych opętanym bałkańskim rockiem, komponowanym w rodzinie Kusturiców. Jego „Obiecaj mi!" (Promise Me This!) to pogodne scherzo o wnuku, który z dalekiego miasta obiecał dziadkowi przywieźć ikonę św. Mikołaja, ładny prezent i narzeczoną. Niektórzy krytycy wybrzydzali, że film ten nie próbuje ulepszać świata. Ale w wizualnych pomysłach – takich choćby jak obraz siwowłosego staruszka w ogromnej zardzewiałej rurze – Kusturica nie ma sobie równych.

Zawiedli mnie gospodarze. Przedstawili aż trzy bardzo podobne i bardzo banalne melodramaty o dojrzewaniu młodzieży. W „Piosenkach miłosnych" (Chansons d'amour) Christophe'a Honoré w zmysłowym trójkącie każdy z uczestników kocha się z każdym. W „Narodzinach ośmiornic" (Naissance des pieuvres) Céline



„SKAFANDER I MOTYL" REŻ. JULIAN SCHNABEL

Cannes '07: Tydzień Krytyki

Z DALA OD

MALWINA GROCHOWSKA

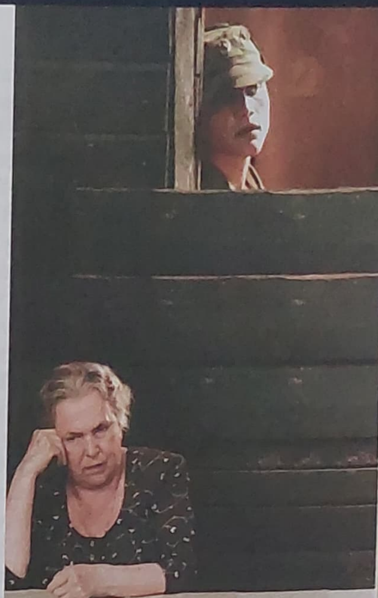
Każdy jubileusz skłania do wspomnień, stąd zrozumiały w tegorocznych wypowiedziach nostalgiczny ton doświadczonych bywalców Festiwalu: Kiedyś było bardziej elitarnie i kameralnie, a do słynnego reżysera można było się przysiąść, gdy popijał espresso w kawiarni na Bulwarze Croisette i spokojnie z nim porozmawiać. Dziś Cannes to przede wszystkim wielki biznes, a z gwiazdami na krótki wywiad trzeba z mozołem umawiać się przez ich agentów prasowych.

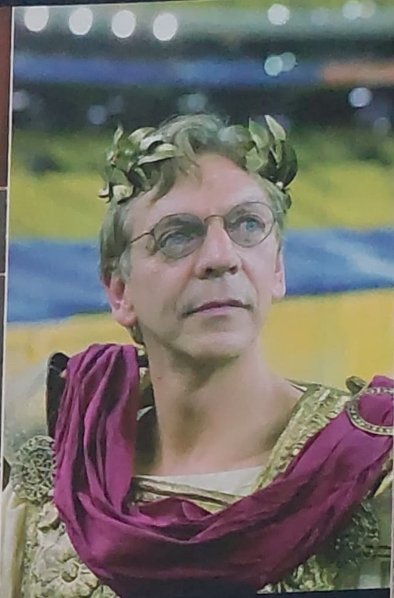
To wszystko prawda: festiwal rozrósł się do potężnych rozmiarów, czego konsekwencją jest, że nie pokazuje już tylko najlepszych z najlepszych, ale daje pojęcie właściwie o wszystkim, co dzieje się w światowej kinematografii.

Ale w tej obfitości nadal odnaleźć można bardzo różnorodne wręcz arcydzieła filmowe: nie tylko w konkursie głównym, ale również w sekcjach Un Certain Regard, Quinzaine des Réalisateurs czy w programie Tygodnia Krytyki. I te pokazy mają swój prestiż, swoją historię – pomysł na Piętnastkę Realizatorów narodził się pod hasłem „Kino wolności" w rewolucyjnym nastroju

Sciamma dziewczyny powoli dorastają do związków lesbijskich (tu przynajmniej tło zostało malowniczo dobrane – w postaci zespołu pływających baletnic). Tylko o najgorszym z trzech, „A ty, z kim jesteś?" (Et toi, t'es sur qui?) Loli Dillon chcę jednak napisać odrobinę więcej, bo mnie niemal przestraszył. Dwie 15-letnie przyjaciółki z prowincjonalnej szkoły postanawiają stracić dziewictwo i to koniecznie przed wakacjami, zostaje im więc na to raptem 7 dni. Reżyserka-debiutantka z całą aprobatą dla decyzji bohaterek nie przedstawia jej ani jako presji budzącego się libido, ani protestu przeciw rodzicielskim zakazom, ani nawet jako nadziei na rozkosze orgazmu. Nie. Decyzja ta przypomina decyzję o wyrwaniu zęba. Nie ma tu żadnej potrzeby miłości, jedynie narzucone przez środowisko przeświadczenie, że defloracja jest zabiegiem, któremu poddać się należy obowiązkowo. Jeśli scenariusz Doillon oparty został na bezstronnej obserwacji młodzieży *gotyckiej*, ubierającej się i malującej na czarno, wbrew barwności przynależnej wiekowi i gadającej specjalnie wymyślonym językiem, to chętnie zobaczyłbym równie bezstronny film o młodzieży, która taką samą decyzję, jak bohaterki, podjęła dziesięć lat temu. Czy uczyniła je szczęśliwymi?

JERZY PŁAŻEWSKI


„ALEKSANDRA"
REŻ. ALEKSANDR SOKUROW


„EPOKA MROKU"
REŻ. DENYS ARCAND

CZERWONEGO DYWANU

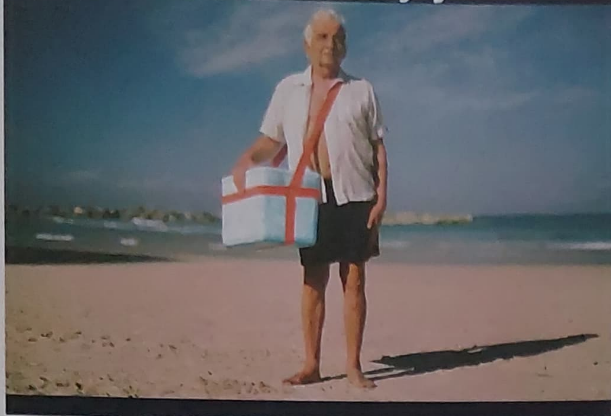

„MAGNUS" REŻ. KADRI KOUSAAR

1968 roku, kiedy filmowcy buntowali się przeciwko obowiązującym regułom selekcji – a kolejki przed seansami są tu nie mniejsze niż przed najnowszym hitem Tarantino.

Tydzień Krytyki, prezentując debiuty lub drugie filmy, stawia sobie ambitnie za zadanie odkrywanie nowych reżyserskich talentów. I trudno o lepsze potwierdzenie sukcesu tego założenia niż tegoroczna zdobywczyni Grand Prix (przyznawanego przez dziennikarzy), Argentynka Lucía Puenzo. Jej debiut „XXY" to film świeży, poruszający, a jednocześnie perfekcyjny pod względem realizatorskim. Opowiedziany inaczej mógłby służyć wyłącznie zaszokowaniu widza, jednak Puenzo stworzyła film z głęboko humanistycznym przesłaniem. Precyzyjnie skonstruowany scenariusz ujawnia dramat bohaterki stopniowo, mistrzowsko niuansuje psychologicznie każdą z postaci i poprzez skojarzenia łączy pierwszoplanowe wydarzenia z epizodami. Bohaterka, 15-letnia Alex, jest hermafrodytą, jednak poznajemy ją oczyma jej rówieśnika, który przyjechał wraz z rodzicami do jej domu i początkowo nie wie, że jego ojciec, znany chirurg, ma przeprowadzić operację kastracji Alex. Para nastolatków zbliża się do siebie, a chłopak odkrywa dzięki temu swoją homoseksualną tożsamość. Płeć staje się jednak sprawą drugorzędną – łączy ich czyste, młodzieńcze uczucie, niezależne od tego, jak *nienormalny* mógłby komuś



Cannes '07: Tydzień krytyki



„MEDUZY" REŻ. SHIRA GEFFEN, ETGAR KERET

wydać się taki związek. Jednocześnie obserwujemy starcie dwóch poglądów: chirurga i matki Alex, którzy dążą przede wszystkim do osiągnięcia jakiejkolwiek *normalności*, z poglądem samej Alex, która jeszcze nie wie, kim chce być, oraz jej ojca (w tej roli fantastyczny Ricardo Darín) pragnącego przede wszystkim szczęścia swojego dziecka, bez względu na to, jaką płeć ono wybierze. Piekłem okazują się inni; w tym przypadku są to rówieśnicy Alex, wystawiający ją w okrutny sposób na pośmiewisko. „XXY" to film o dojrzewaniu, ale wykraczający daleko poza schematy opowieści dla nastolatków; film argentyński nie nawiązujący stylistycznie ani do najczęściej kojarzonego z tą kinematografią brutalizmu, ani do minimalizmu *à la* Lisandro Alonso. Udowadnia tym samym, że kino argentyńskie nieraz nas jeszcze zaskoczy.

Filmy latynoskie były najliczniejsze na Tygodniu Krytyki, ale nie wszystkie w tym samym stopniu warte uwagi. Na przykład aktor Gael García Bernal, tegoroczny Ambasador Tygodnia Krytyki, pokazał swój bardzo kiepski debiut reżyserski „Deficit". Nawet obecność gwiazdora na ekranie nie czyni lżejszym oglądania przez ponad godzinę tej niezdarnej fabuły, na którą składają się tańce, imprezy nad basenem i podrywanie dziewczyn. Bohaterem jest młody chłopak z zamożnej rodziny (Bernal) przyjaźniący się z kierowcą hinduskiego pochodzenia. Dobre chęci debiutującego reżysera pozostają niepodważalne: chciał pokazać przepaść między klasą biedną a bogatą w Meksyku, lecz co osiągnął? Tylko to, że po raz któryś okazało się, iż słuszne idee nie wystarczą, by mógł powstać dobry film.

Zdecydowanie przeważały filmy skromne, ale oryginalne – jak osobisty, zrealizowany za niewielkie pieniądze „Ja", którego reżyser, Hiszpan Rafa Cortés, zdobył już nagrodę FIPRESCI na Festiwalu w Rotterdamie (zob. „Kino" 3/2007). Oglądając tego typu filmy odzyskuje się wiarę, że w kinie wciąż najbardziej liczy się indywidualność twórcy, a nie reklama i potrzeby rynku.

Polski akcent Tygodnia Krytyki był jeden: krótkometrażowa animacja „Madame Tutli-Putli" (zrealizowana co prawda w Kanadzie, ale jednym z jej autorów jest Polak Maciej Szczerbowski), wygrała nagrodę krytyków dla najlepszego krótkiego metrażu. W tej filmowej bajce dla dorosłych stworzono atmosferę fantasmagoryczności, nagromadzenia niesamowitości jak z Witkacego czy z Schulza. Od strony wizualnej fantastyczny efekt osiągnięty został poprzez połączenie animacji komputerowej z tradycyjną pracą lalkarza. Lecz, co najistotniejsze, technika nie posłużyła wyłącznie zabawie i uzyskaniu fajerwerkowego *eye candy*, ale pozostała w symbiozie z treścią opowieści.



„XXY" REŻ. LUCIA PUENZO

Świetne opinie oraz trzy nagrody (między innymi Złotą Kamerę) otrzymał izraelski film „Meduzy" w reżyserii duetu: Shira Geffen i Etgar Keret. To ciekawie zbudowana, tocząca się w Tel Awiwie opowieść o kilku osobach, których losy przeplatają się od czasu do czasu, bez znaczących konsekwencji dla poszczególnych wątków. Na bezpretensjonalną i oryginalną fabułę składają się błyskotliwe dialogi czy zaskakujące elementy opowieści, takie jak dziewczynka-niemowa, która wyłania się z morza i podąża za jedną z bohaterek. Lecz ważniejszy niż fabuła jest w „Meduzach" obraz, przemyślany do perfekcji: opustoszały hotel, ciemne mieszkania, melancholijne morze podkreślają bezkresną samotność bohaterów w metropolii. Izraelskie filmy wyraźnie zaistniały na canneńskim festiwalu, to kolejna kinematografia, której obecnie warto się bliżej przyjrzeć. „Tehilim" w reżyserii Raphäela Nadjari znalazł się w sekcji konkursowej, „The Band's Visit" Erana Kolirina z Un Certain Regard otrzymał nagrodę Coup de Coeur oraz nagrodę FIPRESCI. Film Kolirina to na poły absurdalna opowieść o orkiestrze egipskich policjantów, którzy z powodu biurokracji nie docierają na miejsce koncertu i błąkają się po pustynnych połaciach obcego kraju. Decyzje urzędnicze, może i uzasadnione politycznie, okazują się dziwacznie nieprzystające do codzienności.

Grand Prix w sekcji Un Certain Regard otrzymał film rumuński „California Dreamin' (Endless)", którego reżyser Cristian Nemescu zginął w trakcie postprodukcji w wypadku samochodowym. Jest to czarna komedia w najlepszym stylu: w czasie wojny w Kosowie transport NATO eskortowany przez amerykańskich żołnierzy zostaje zatrzymany w jakiejś mieścinie w Rumunii przez naczelnika stacji (jednocześnie będącego lokalnym gangsterem) pod pretekstem braku oficjalnych dokumentów na przewóz. Podobnie jak w filmie izraelskim, tak i tu polityka i biurokracja to jedno, a prawdziwe życie – zupełnie co innego. Z zetknięcia tych dwóch światów – rumuńskiego, opartego na przekonaniu, że bez łapówki nic nie można załatwić, i świata żołnierzy amerykańskich – wynika wiele zabawnych kontrastów. Najlepiej sprawdza się język ciała: piękna córka gangstera i jeden z żołnierzy pogrążają się w namiętności i dogadują bez słów, wątek ten dodaje rumuńskiemu obrazowi nutkę optymizmu.

Inny film ze wschodniej Europy godny odnotowania to estoński „Magnus" Kadri Kousaar ze zdjęciami polskiego operatora Pawła Sobczyka. Sfilmowane przez niego depresyjne, żółtto-zielone krajobrazy i postsocjalistyczne blokowiska korespondują z historią młodego bohatera o skłonnościach samobójczych. Jednak nie ma w „Magnusie" pesymistycznego egzystencjalizmu w rodzaju *dalej to już tylko mogiła*. To film cudownie unurzany w czarnym humorze. Bohater od lat uprzedza rodzinę – zresztą mocno patologiczną – że się zabije. Jak się więc nie śmiać, gdy na kolejne zawiadomienie o planie samobójczym siostra reaguje: *Pamiętaj, że przed śmiercią miałeś wziąć na kredyt coś drogiego!* Postacią komiczną znajdującą się w centrum uwagi jest ojciec Magnusa: otyły kombinator sprzedający dziewczyny do niemieckich domów publicznych i hedonista częstujący syna narkotykami.

„Magnus" balansuje na granicy tragedii i komedii, przypominając tym samym trochę filmy Aki Kaurismäkiego, trochę Roya Anderssona (jego „You, The Living" pokazane w tym roku w Cannes, jest równie dobre, choć może zbyt podobne do wcześniejszych „Pieśni z drugiego piętra"). Jednak pod koniec filmu śmiech zamiera, bo Magnus po wielu wahaniach decyduje się na śmierć

(za przyzwoleniem ojca) a ostatni epizod (pseudo?)dokumentalny przedstawia tłumaczenie ojca, dlaczego nie chciał, nie umiał zapobiec tragedii.

Podczas gdy najlepsze filmy z naszej części Europy w Cannes były ponure albo śmieszne humorem wisielca, Europa Zachodnia pokazała, że można robić kino dobre, ale lekkie i pokrzepiające. Z ciepłym przyjęciem publiczności spotkały się „Dreams of The Night Before" (Sny z poprzedniej nocy) – znowu w reżyserii aktorki, Valerii Bruni-Tedeschi i wyróżnione zostały Nagrodą Specjalną Jury. Bruni-Tedeschi zagrała także neurotyczną aktorkę odtwarzającą Natalię Pietrowną w „Miesiącu na wsi" Turgieniewa, w której zakochał się młody aktor – jej partner w sztuce. Inteligentny, subtelny dowcip, ciekawe obserwacje psychologiczne i iskrzące dialogi pozwalają z przyjemnością przepłynąć przez ten zręcznie zrealizowany film. Pod jednym warunkiem, że lubi się główną aktorkę, bo to jednak jej ego-spektakl: występuje za kamerą, a przed nią nawet w dwóch wcieleniach.

Świetny komediodramat zaprezentował Włoch Daniel Luchetti. Jego „My Brother is an Only Child" (Mój brat jest jedynakiem) stanowi dobry przykład na to, że popularny film z popularnym lokalnym gwiazdorem (jest nim amant o niebieskich oczach, Riccardo Scamarcio) nie musi rezygnować z poważniejszych treści. Włoski hit to historia rodzinna, ale osadzona w społecznych konfliktach Włoch lat 60. i 70. Jeden z braci jest komunistą, drugi pseudo-faszystą. Dzielą ich nie tylko poglądy polityczne, ale również wykształcenie, temperament, stosunek do kobiet. Obserwujemy wokół nastroje społeczne w stanie wrzenia, a także dramat miłosny z piękną kobietą w centrum. Ścieżka dźwiękowa rozbrzmiewa przebojami italo-disco sprzed lat i hipisowskimi pieśniami. Luchetti to taki Nino Moretti dla mas: nie zrobił dramatu o miłości, namiętności i nienawiści, lecz przywołał duchy narodowej przeszłości nie wyrzekając się przy tym popularnego gatunku.

Na romans z kinem europejskim zdecydował się Hou Hsiao Hsien robiąc film „The Flight of the Red Baloon" (Lot czerwonego balonu), który otworzył Un Certain Regard. Juliette Binoche zagrała sfrustrowaną matkę samotnie wychowującą siedmioletniego chłopca, artystkę podkładającą głos lalkom w teatrze kukiełkowym. Synkiem opiekuje się studentka reżyserii z Tajwanu, kręcąca film o chłopcu, za którym podąża czerwony balon. Nie ma tu jednak krytyki stosunków społecznych i pozycji emigrantów we Francji. Tajwańczyk bawi się tradycją kina europejskiego (przywoływani są Kieślowski i Lamorisse), tworząc coś najzupełniej własnego, osobnego. To przyjemna narracja, w której Paryż i szalone tempo życia jest obserwowane z azjatyckiego dystansu. Lecz egzotyzm Hsiao Hsien traci: w filmie nie ma ani europejskiego tempa, ani azjatyckiego ducha zen.

Natomiast bardzo mocną propozycją, odznaczoną dwoma nagrodami w cyklu Quinzaine des Réalisateurs, był „Control" Holendra Antona Corbijn. To biografia solisty zespołu Joy Division, Iana Curtisa. Reżyserowi udało się nie tylko przejmująco przedstawić tragiczne losy bohatera (epilepsja, powracające załamania nerwowe i w końcu samobójstwo), ale także wielowymiarowo odmalować pejzaż społeczny i muzyczny Anglii późnych lat 70. Corbijn, jak przystało na fotografa, autora charakterystycznych, czarno-białych portretów gwiazd rocka, zadbał o świetną wizualną oprawę filmu – dynamiczne zdjęcia, oczywiście w czerni i bieli, świetnie podkreślają mroczność bohatera i jego Manchesteru.

Nawet niepełne zestawienie filmów spoza głównego konkursu ukazuje wielką różnorodność canneńskich sekcji, gdzie nie jest najważniejsze, jak mocnym blaskiem ktoś błyszczy, tylko jak myśli i czy robi dobre filmy. Cannes – Mekka dla gwiazd z pierwszych stron gazet, z pewnością ułatwia debiutantom dalszą karierę i przynajmniej o kilku laureatach spoza głównego konkursu jeszcze nie raz usłyszymy. I tylko jak mantrę należałoby powtórzyć: Szkoda, że zabrakło polskiego filmu!

MALWINA GROCHOWSKA

47. Krakowski Festiwal Filmowy – Konkurs Polski

KRAKÓW CONTRA RESZTA ŚWIATA

BOŻENA JANICKA


FOT. PIOTR BŁAWUT/HBO

„WOJOWNIK" REŻ. JACEK BŁAWUT

Tytuł tej relacji to resztówka wielkiego święta, które trwało, a właściwie buzowało i szalało w dniach, kiedy odbywał się również festiwal – święto 750-lecia lokacji Krakowa (lokalizacji, jak usłyszałam w programie pewnej warszawskiej rozgłośni). Na Rynku grały orkiestry i kapele, śpiewali soliści i chóry, wędrowały smoki i kroczyły lajkoniki, nad Wisłą pod Wawelem strzelały sztuczne ognie – itd., wszystko z udziałem tłumów. A „Kraków contra reszta świata" to tytuł jednej z imprez, chyba konkursu kabaretów.

Lecz konkurs filmowy odbył się również.

SZLABAN

Grand Prix, czyli Złoty Lajkonik, a ponadto trzy nagrody pozaregulaminowe – dla najlepszego filmu, za najlepsze zdjęcia, najlepszy montaż; oto co zdobył zwycięzca krajowej części festiwalu, „52 procent" Rafała Skalskiego. Cechy szczególne tego sukcesu: autor był najmłodszym uczestnikiem konkursu (ma 22 lata) a temat znalazł nie w Polsce, lecz w Rosji (film powstał w ramach drugiej edycji projektu Rosja-Polska. Nowe spojrzenie).

Główna postać filmu ma 10 lat i chce się dostać do szkoły baletowej – słynnej Rosyjskiej Akademii Baletu w Sankt Petersburgu. Skalski dokumentuje (w tym przypadku to ścisłe określenie metody) morderczy wysiłek tego dziecka, walczącego o to, by spełnić kryteria, stanowiące warunek przyjęcia.

Ałła – tak ma na imię – dowiedziała się ze wstępnych testów, że jej nogi są odrobinę za krótkie (owe 52 procent – to właśnie wzorzec proporcji nóg w stosunku do reszty ciała). Przyjmą ją, jeśli do rozpoczęcia roku szkolnego, czyli w ciągu trzech miesięcy, uda się jej ćwiczeniami wyrównać ten defekt. I powiedzmy od razu: morderczy wysiłek okazuje się daremny.

Film o małej dziewczynce z Sankt Petersburga, która bez litości dla samej siebie walczy o osiągnięcie celu; czy w jej determinacji nie *sfotografowało się* coś z klimatu współczesnego świata? Czy w dramatycznej i przegranej walce małej Ałły nie ma również dramatu innych, którym się nie udaje?

To nie jest teza filmu, lecz interpretacja, dziewczynce mogło się przecież udać. W filmie Skalskiego nie ma żadnych tez, ukrytych lepiej czy gorzej, jest natomiast budowanie znaczeń obrazem,

LAUREACI

KONKURS PEŁNOMETRAŻOWYCH DOKUMENTÓW

- Grand Prix Złoty Róg – **„Jimmy Rosenberg – The Father, The Son & The Talent"** (Jimmy Rosenberg – ojciec, syn i talent), reż. Jeroen Berkvens (Holandia)
- Dyplomy Honorowe – **„Wojownik"**, reż. Jacek Bławut (Polska); **Tony Peters** – autor zdjęć do filmu „Jimmy Rosenberg – The Father, The Son & The Talent"

KONKURS MIĘDZYNARODOWY

- Grand Prix Złoty Smok – **„Dad"** (Tata), reż. Daniel Mulloy (Wielka Brytania)
- Srebrny Smok dla reżysera filmu fabularnego – **Radu Jude** za film „Lampa cu caciula" (Lampa z kapturkiem), Rumunia
- Srebrny Smok dla reżysera filmu dokumentalnego – **Galina Adamowicz** za film „Zawiedionka" (Jak to oni), Rosja
- Srebrny Smok dla reżysera filmu animowanego – **Joanna Quinn** za film „Dreams and Desires – Family Ties" (Marzenia i pragnienia więzi rodzinne), Wielka Brytania
- Prix UIP Cracow – nominacja do Europejskiej Nagrody Filmowej w kategorii filmu krótkometrażowego – **„Dad"**
- Dyplomy Honorowe – **„Kabal i Hjerter"** (Jesteśmy), reż. Oyvind Sandberg (Norwegia) oraz **„Plakat"**, reż. Andriej Zajcew (Rosja)

KONKURS POLSKI

- Grand Prix Złoty Lajkonik – **„52 procent"**, reż. Rafał Skalski
- Srebrny Lajkonik dla filmu dokumentalnego – **„Wolność jest darem Boga"**, reż. Cezary Cieszewski
- Srebrny Lajkonik dla filmu animowanego – **„Arka"**, reż. Grzegorz Jonkajtys
- Dyplom Honorowy dla filmu animowanego – **„Monodram"**, reż. Przemysław Adamski

NAGRODY POZAREGULAMINOWE

- Nagroda Prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich – **Mirosław Dembiński** za film „Lekcja białoruskiego" i **Cecylia Pacura** za montaż filmu „52 procent"
- Nagroda Prezesa TVP SA – **Rafał Skalski** za film „52 procent" i **Jakub Giza** za zdjęcia do filmu „52 procent"
- Nagroda im. Macieja Szumowskiego, ex aequo – **„Kredens"**, reż. Jacob Dammas (Polska) i **„Radek"**, reż. Magnus von Horn (Polska)

NAGRODA FIPRESCI

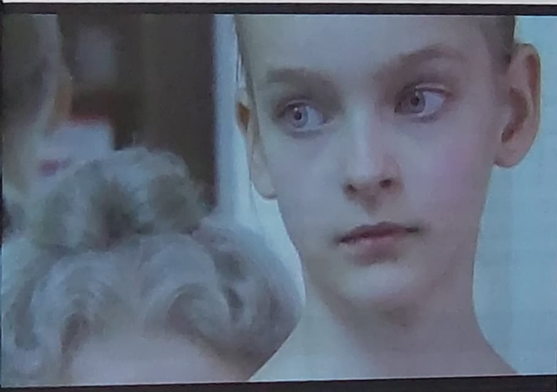
- **„Printed Rainbow"** (Wyprawa do krainy tęczy), reż. Gitanjali Rao (Indie)

NAGRODY JURY STUDENCKIEGO KONKURSU MIĘDZYNARODOWEGO

- Nagroda ex aequo – **„A czego tu się bać?"**, reż. Małgorzata Szumowska (Polska) i **„Mon dernier rôle"** (Moja ostatnia rola), reż. Olivier Ayache-Vidal (Francja)

NAGRODY JURY STUDENCKIEGO KONKURSU POLSKIEGO

- Nagroda – **„Pierwszy dzień"**, reż. Marcin Sauter
- Wyróżnienie – **„Kredens"**, reż. Jacob Dammas



„52 PROCENT" REŻ. RAFAL SKALSKI

przemyślana forma, precyzja. Czy nagradzając film zrealizowany w ten sposób jury nie chciało również udzielić kolegom najmłodszego jakiejś wskazówki, a mówiąc brutalnie – coś im wytknąć?

Tylko nie jestem pewna, czy gdyby Skalski opowiadał o swojskim odpowiedniku małej Ałły, teza nie wepchnęłaby się do filmu tylnymi drzwiami. Nawet wiadomo, jaka: że chodzi być może o coś bardzo prozaicznego: po prostu – w przyszłości – o pieniądze. Bo jest tam jeszcze mama dziewczynki, która przeprowadza z Ałłą te mordercze ćwiczenia.

Oddalenie czasami pomaga. Oczyszcza z kontekstów, chroni przed niebezpieczeństwem trywialnych dopowiedzeń.

STREET

Pod tym światowo brzmiącym angielskim słowem chcą ukryć beznadziejność życia na ulicy narkomani z filmu „Wolność jest darem Boga" Cezarego Ciszewskiego (Srebrny Lajkonik dla najlepszego filmu dokumentalnego). Iść na *street*, żeby wysępić kasę – to brzmi lepiej niż iść na ulicę żebrać. Tytuł jest zresztą krzykiem rozpaczy, bo wolność z tego filmu nie jest bynajmniej darem Boga, lecz najwyraźniej kogoś, kogo lepiej nie przywoływać.

Film o tragicznym losie narkomanów, żyjących już tylko po to, żeby brać. Lecz budząca przerażenie niezwykłość tego filmowego przedsięwzięcia polega na czymś jeszcze. Wpisany jest w tę historię dramat autora, który chcąc pokazać tamtych niejako od środka, sam uzależnił się od heroiny. Znalazł się w sytuacji nieporównanie gorszej, bo w odróżnieniu od nich ma świadomość ich życiowej katastrofy i narastającej własnej. Oni próbują się ratować samooszustwem, uważając swoją degrengoladę za przewagę nad resztą świata, a zależność od narkotyku za wybór wolności, on w ten sposób oszukiwać się nie może. Tragiczny film, niepowtarzalne – miejmy nadzieję – doświadczenie.

Street – to także osobne, odmienne od naszych drogi innych nieprzystosowanych. O nich właśnie, nieprzystosowanych z różnych przyczyn i na różne sposoby opowiadała połowa filmów (policzyłam), pokazanych w polskim konkursie. Ciszewski w skrajny sposób ukazał zjawisko ekstremalne, inni czymś osobistym nie ryzykowali, na szczęście.

Nieprzystosowani to dziś po prostu temat, ciekawszy i obiecujący więcej wyrazu niż garniturowcy-krawatowcy z super-biur, luzacy ze szpanerskich klubów, mieszkańcy ekskluzywnych *fictionlandów* z fabularnej komercji lub seryjnych *fictionlandów* z telenowel. Podobne światy nie interesowały zresztą dokumentalistów nigdy. Są więc na ekranie kibole (krótka fabuła), pijaczkowie spod budki z piwem (tym razem budka z warzywami, animacja), margines społeczny, prymitywy, półpsychole, bezdomni, niepełnosprawni – itd. Lecz autorom najwyraźniej nie chodzi o to, żeby, jak kiedyś, postawić tzw. pytania; no bo właściwie komu? Biologii czy genom, które kogoś upośledziły, losowi, który umieścił kogoś w takim a nie innym środowisku czy po prostu życiu, które jakie jest, każdy widzi? Przecież nawet raperski słowotok *przeciwko* to już, jak mawiał Lejzorek Rojtszwaniec, *tylko taki dźwięk*.

ULICA

W odróżnieniu od streetu ulica to trasa, którą chodzimy codziennie wszyscy, spotykając takich jak my. Najciekawszy film z tej półki pokazano w konkursie międzynarodowym, jest bowiem produkcji francuskiej. Opowiada jednak o nas, o robotniczej rodzinie z miasta Łodzi, mieszkającej od dziada pradziada (a ściślej babki prababki) w fabrycznym familiaku naprzeciwko zakładów włókienniczych Poznańskiego. Zrealizował go Polak, Marcin Latałło. Tytuł francuski: „Notre rue", po polsku – „Nasza ulica". Film trwa prawie godzinę.

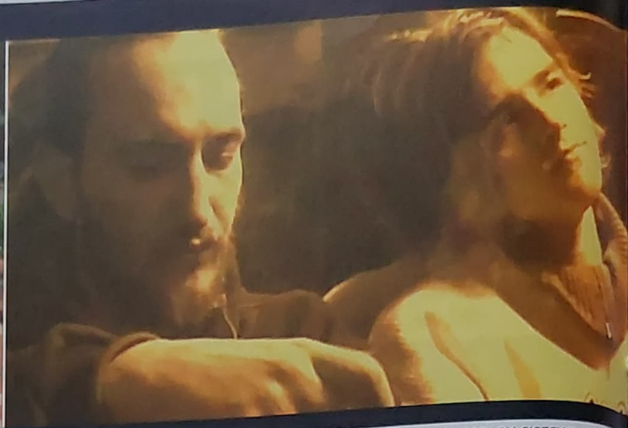
Autor obserwował swoich bohaterów w ciągu 3 lat. W tym czasie w rodzinie odbył się ślub, urodziło się dziecko, ojciec dziecka wylądował w kryminale, matka wyjechała do Niemiec, rodzinny alkoholik przestał pić i tylko babka nie zmieniła się ani trochę. >

47. Krakowski Festiwal Filmowy

„KREDENS"
REŻ. JACOB DAMMAS



„NASZA ULICA" REŻ. MARCIN LATAŁŁO



„WOLNOŚĆ JEST DAREM BOGA" REŻ. CEZARY CISZEWSKI

Babka – ostoja rodziny, włókniarka na emeryturze, uosabiająca to, co w tzw. plebejskości najlepsze: życiową mądrość, czyli trzeźwy realizm, pogodę ducha, wreszcie tę nieuchwytną wartość, którą można by nazwać wiernością życiu.

Coś trwa, coś się zmienia; zwykła kolej rzeczy. Kobiety pracowały kiedyś w fabryce Poznańskiego, w PRL-u również, tylko nosiła wtedy inną nazwę, im. J. Marchlewskiego. Dziś pracują jako szwaczki (*uczciwa praca, nie jakiś bar*) już nie w wielkich fabrykach, które upadły, lecz w niedużych zakładzikach. Bowiem w Łodzi tak było od pokoleń: praca jest przede wszystkim dla kobiet.

Zmieniło się natomiast wszystko – za oknem. Przez trzy lata na terenie dawnych zakładów Poznańskiego wyrosło imponujące centrum handlowo-kulturalno-rozrywkowe, istny cud XXI wieku – łódzka „Manufaktura". Jak reagują na to cudo sąsiedzi z przeciwka?

Normalnie, to znaczy z podziwem. Na pierwsze oględziny, tuż po otwarciu, wydelegowany został eks-alkoholik. (*Całe życie piłem, nie mam do nikogo pretensji. Tak jest, jak jest. Ludzie, k...a, nie pijcie!*). Odpalony w eleganckie ciuchy, co krok przystaje, chyba nie wierząc własnym oczom. Kompletnie oszołomiony, wyraża podziw na swój sposób: *O rany, k...a jego mać, ja p....olę! Coś pięknego wyrosło, istne Koloseum, a tu przecież było wysypisko węgla. Żeby jeszcze mieć parę złotych...*

To był chyba najbardziej ciepły, ludzki film festiwalu.

CZAS

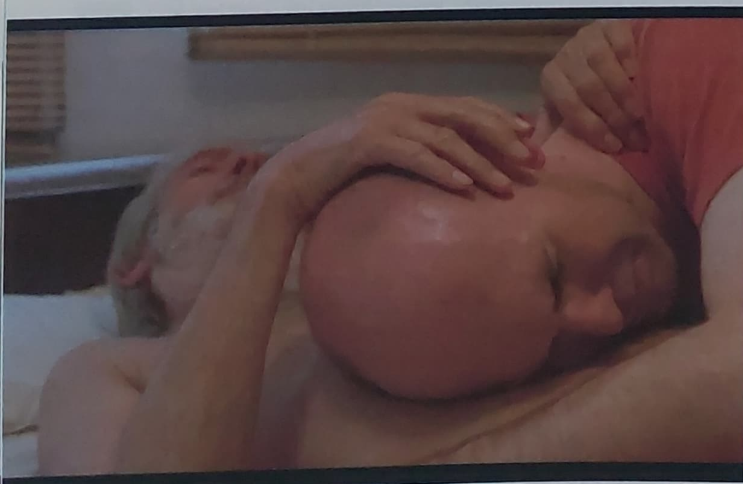
Festiwal ma już 47 lat, powojenny polski dokument jeszcze więcej. Po tylu latach w każdym spotkaniu, nie tylko filmowym, jest coś z ostatniego tomu Marcela Prousta. Bohaterem licznej grupy filmów był więc czas.

Tomasz Zygadło („Szkoła podstawowa, czyli wykształciuchy") i Andrzej Titkow („Masz już to?") wrócili po latach do postaci swoich dawnych filmów. W „Szkole podstawowej" Zygadło pokazywał lekcję wychowawczą w PRL-owskiej podstawówce: dzieci miały

47. Krakowski Festiwal Filmowy – Konkurs Międzynarodowy

EKRAN PEŁEN WZRUSZEŃ

TADEUSZ SZYMA



„DAD" REŻ. DANIEL MULLOY

Jako wieloletni uczestnik krakowskich festiwali filmowych pamiętam lata, w których szranki międzynarodowe były zaledwie tłem dla znacznie ciekawszych zmagań na polu rodzimej rywalizacji. Tym razem, choć w konkursie ogólnopolskim znalazł się również szereg interesujących obrazów, uważnemu przyglądaniu się ofercie skomponowanej ze zgłoszeń z całego świata nie towarzyszyło bynajmniej poczucie zajmowania się czymś mniej ważnym czy nie dość inspirującym. Przeciwnie – to, co z zagranicznej produkcji można było zobaczyć, zwłaszcza w kategorii dokumentów pełnometrażowych, mogło czasem przyćmić – ważniejsze przecież dla nas z wielu powodów – wydarzenia artystyczne, których autorami byli reżyserzy polscy. I choć prowokacyjne przyznanie przez jury pod przewodnictwem Andrzeja Żuławskiego Złotego Smoka siedmiominutowemu filmikowi Daniela Mulloya – „Dad" (Tata) wzbudziło nie tylko we mnie spore zakłopotanie, to przecież nie zniweczyło satysfakcji z obejrzenia paru naprawdę znakomitych filmów zagranicznych.

Natomiast złożona z paru drastycznych scenek minifabuła młodego Brytyjczyka to historyjka, w której samotny mężczyzna szuka w komputerowych pornosach substytutu prawdziwej erotyki, podgląda przez uchylone drzwi nieskrępowany i hałaśliwy seks swoich mocno leciwych rodziców, a potem zazdrośnie wyładowuje frustrację na roznegliżowanym ojcu pląsającym w unie-

osądzić kolegę, który z jakichś powodów podpadł. I osądzały go bez pardonu. Film zrealizowany teraz ma odpowiedzieć na pytanie, na jakich ludzi wyrosły tamte dzieci. I oto – na wartościowych, normalnych, dobrze radzących sobie w dzisiejszych warunkach. Uczestnicy psychoterapii z filmu Titkowa „Daj mi to" też nie przepadli, jakoś sobie radzą, ale sami z sobą – nie najlepiej. Szkoła nie może zaszkodzić, psychoterapia nie potrafi pomóc? Coś w tym chyba jest.

Czas, nie dający się wymazać z pamięci: o traumie wyrzucenia z Polski w następstwie antysemickiej nagonki po roku '68 mówią osoby mieszkające dziś w Izraelu, wówczas uczniowie i studenci („Dworzec Gdański" Marii Zmarz-Koczanowicz).

Czas, zakodowany w komórkach nerwowych. Byłemu więźniowi Oświęcimia, któremu wraz z trzema kolegami udała się brawurowa ucieczka z obozu, co noc śnią się tamte koszmary, chociaż dziś jest człowiekiem szczęśliwym („Uciekinier" Tomasza Pawłowskiego).

Czas jako kompromitujący bagaż, z którym trzeba coś zrobić: konfident SB, dziennikarz i działacz katolickiego stowarzyszenia próbuje po latach rozliczyć się sam z sobą („Historia pewnego sumienia" Grzegorza Linkowskiego).

Czas jako depozyt, przekazany synowi przez matkę, on znajduje jednak sposób, by sobie z nim poradzić. („Kredens" Jacoba Dammasa, więcej o tym filmie w „Ścinkach").

Wreszcie czas, przychwycony niejako na gorącym uczynku – w omawianej wcześniej „Naszej ulicy".

A więc może to czas był najważniejszym bohaterem pokazanych w Krakowie dokumentów.

RING

Przed projekcją „Wojownika", pełnometrażowego dokumentu Jacka Bławuta usłyszeliśmy, że na sali jest nie tylko reżyser, lecz również bohater filmu, kick-boxer Marek Piotrowski. Obaj panowie wstali i lekko się skłonili. Kiedy film się skończył, wstała cała publiczność i przez długą chwilę, stojąc, oklaskiwała film i jego bohatera.

Opowieść o sportowej karierze Marka Piotrowskiego, trzykrotnego mistrza świata w kick-boxingu (walczył wtedy jako zawodowiec, mieszkał wówczas w Stanach) jest fascynująca, filmowe zapisy jego walk również, lecz najbardziej niezwykła wydaje się postać samego bohatera filmu. Ma w życiorysie pasmo budzących podziw sukcesów, potem dramatyczne załamanie i trudną walkę o odzyskanie dawnej pozycji. Po powrocie do Polski, zresztą z utraconym zdrowiem, chce zainicjować społeczną akcję „Wstań i walcz", wspierającą tych, którym najtrudniej (to już wiadomość spoza filmu).

10-letnia Ałła („52 procent") i bohater „Wojownika", Marek Piotrowski. Ałła, która miała prawo się rozpłakać i odmówić dalszych ćwiczeń, lecz ćwiczyła dalej – i kick-boxer, który w najbardziej dramatycznym meczu swej kariery, słaniając się, pokonany, nie chciał zejść z ringu i próbował walczyć dalej. Myślę, że tych dwoje rozumiałoby się doskonale.



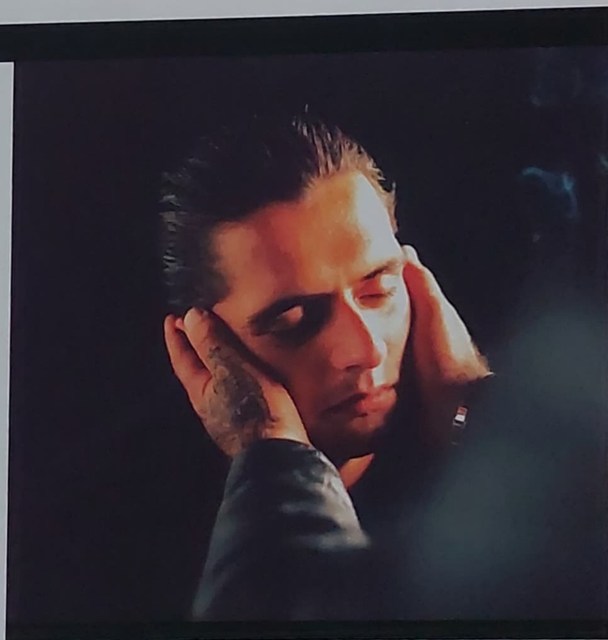
Uświęcony obyczaj nakazuje relację z festiwalu kończyć podsumowaniem. Robię to bez przekonania, bo przecież nikt nie wie, o czym i jak powinien opowiadać dziś polski dokument. Gdyby nawet próbowano wyobrazić sobie (a nie daj Boże zaprogramować) jakiś model, okazałby się zapewne – zrealizowany – jałowy i nudny. A gdy jałowość i nuda próbują się wkradać nawet bez programowania – a chyba już zaczynają – te kilka filmów, dzięki którym mamy złudzenie, że dotknęliśmy na chwilę prawdy życia wystarczy, by okupić resztę.

BOŻENA JANICKA

---

sieniu po amorach, który na koniec przygarnia go jednak ze współczuciem. Jest to raczej studencka etiuda niż warte uwagi ekranowe dziełko. Odpycha przykrym dla oczu naturalizmem, brzydotą niepotrzebnie eksponowanych szczegółów anatomicznych, a w istocie przedstawia sytuację mało prawdopodobną sytuacyjnie i emocjonalnie, raczej wykoncypowaną dla bulwersującego efektu.

Jeśliby do oceny filmów w konkursie międzynarodowym przykładać kryteria czysto artystyczne, to bezdyskusyjnym zdobywcą Złotego Rogu – nowego trofeum w kategorii pełnometrażowych dokumentów – powinien zostać Péter Forgács, niezależny filmowiec z Budapesztu, mistrzowsko operujący archiwaliami. Był już zresztą nagrodzony w Krakowie przed ośmioma laty za pamiętny „Exodus przez Dunaj": niezwykłą, zwłaszcza w warstwie obrazowej, opowieść o mało znanej, a utrwalonej na amatorskich zdjęciach, ucieczce statkiem przed Zagładą węgierskich Żydów. Teraz znów zachwycił swoistym arcydziełem: „Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter. Królowa w Wiedniu".



„JIMMY ROSENBERG – OJCIEC, SYN I TALENT"
REŻ. JEROEN BERKVENS

Tytuł jest jednak trochę mylący, bowiem na ekranie oglądamy nie tylko wysmakowaną plastycznie, zbudowaną niemal w całości z nieznanych dotąd archiwaliów opowieść o światowych sukcesach w niegdysiejszych konkursach piękności wielce urodziwej Wiedenki żydowskiego pochodzenia, i o jej życiu w stolicy Austrii na przełomie lat 20. i 30. ubiegłego wieku. Powikłane losy tej piękności i jej rodziny, rozdzielonej granicznymi kordonami, oraz jej niefortunnego małżeństwa z nieuleczalnym hazardzistą i utracjuszem, a przy tym kobiety całymi latami fotografowanej oraz filmowanej amatorską kamerą przez zakochanego w niej bez pamięci kuzyna, Marcie Tänzera – stają się kanwą szeroko zakrojonej rekonstrukcji. Rekonstrukcji panoramicznej zarówno codziennego życia, jak i historycznych, również tych najtragiczniejszych wydarzeń XX wieku, związanych z faszyzmem i komunizmem w Europie Środkowej. Forgács, z podziwu godną konsekwencją, gromadzi zadziwiające obrazy przeszłości i sugestywnie, także



47. Krakowski Festiwal Filmowy – Konkurs Międzynarodowy



„MARZENIA I PRAGNIENIA – WIĘZY RODZINNE"
REŻ. JOANNA QUINN



„LAMPA Z KAPTURKIEM",
REŻ. RADU JUDE

słowem z epoki, odtwarza klimat minionych zdarzeń. Przypomina w tym Macieja Drygasa, który podobnie uwrażliwiony jest na jakość i – paradoksalnie – nowość materiałów archiwalnych, a zarazem ich różnorodność i pełnię: na wszelkiego rodzaju obrazy, dźwięki, odgłosy, słowa i dokumenty, urzędowe i prywatne... Odnalezione przez Forgácsa listy, zapiski, stare fotografie, a zwłaszcza amatorskie taśmy, to często materiały wprost rewelacyjne w swej odkrywczości. Umiejętnie wykorzystane w komponowaniu epicko-lirycznych konstrukcji narracyjnych – zapewniają dokumentalnym kadrom niezwykłą świeżość i atrakcyjność, nie tylko wizualną. A także swego rodzaju obiektywizm – jako sumę nieuprzedzonych, przypadkowych niejednokrotnie spojrzeń i rejestracji przez przygodnego obserwatora dziejącej się wokół małej i wielkiej historii. Świadek epoki z filmu o pięknej Lisl – Marcie Tänzer, który mimo dziejowych kataklizmów przeżył niemal całe stulecie, został w końcu nagrodzony za wyjątkową stałość uczuć i mógł poślubić swą bogdankę po jej rozejściu się z mężem. Kiedy po latach, już jako wieloletni wdowiec, powtarza drżącym głosem słowa zachwytu nad jej urodą, wielka historia, której zdumiewających i tragicznych zwrotów byliśmy w filmie świadkami, znów powraca do swych osobowych źródeł – w ludzkich oczach i sercu. Jest to bardzo wzruszające i zwyczajnie zachwyca.

Na brak wzruszeń – tu na odmianę rozładowywanych pogodnym humorem – nie mogli również narzekać widzowie izraelskiego dokumentu „Pamiątki" Sahara Cohena i Halila Efrata. To urocza, a przy tym bardzo ciekawa historycznie, okraszona również nieznanymi archiwaliami, opowieść o dzisiejszej wędrówce syna-filmowca z ojcem-kombatantem po śladach wydarzeń sprzed lat z górą 60. Śledzimy więc, odbywaną małym, staroświeckim autem, wędrówkę po szlaku wojennych zmagań dobrodusznego i niezbyt bojowego byłego żołnierza specjalnej Brygady Żydowskiej, utworzonej przez aliantów podczas II wojny światowej a dziś już prawie nieznanej. Wszelako nie pamiątki pozostałe po bohaterskich jej czynach we Włoszech czy w Holandii są głównym celem tej detektywistyczno-historycznej eskapady. Syn, który jest organizatorem całej tej wyprawy, a zarazem przeżywa rozpad swego małżeńskiego związku, nieustannie nakłania papę – wieloletniego już wdowca – do wytrwałego poszukiwania innych pamiątek i emocjonuje się hipotetyczną możliwością odnalezienia nieznanego... rodzeństwa. I choć przypuszczenie o istnieniu takich żywych pamiątek po burzliwej młodości ojca w miejscach stacjonowania jego brygady nie znajdzie potwierdzenia, to nieoczekiwane spotkanie w Holandii z zażywną starszą panią, która okaże się bohaterką romansu sprzed lat, a dziś – szczęśliwą żoną, matką i babcią, przechowującą jednak nadal pamiątkowe zdjęcia izraelskiego żołnierza – spuentuje tę liryczno-ironiczną historię ciepłym, wyrozumiałym uśmiechem.

Godny uwagi jest zwrot jurorów konkursu międzynarodowego w kierunku maksymalnej prostoty, która może okazać się nieoczekiwanie egzotyczna.

Na trzecim dopiero miejscu wśród pełnometrażowych dokumentów zagranicznych sklasyfikowałbym oficjalnego laureata Złotego Rogu – bardzo dobry zresztą dokument holenderski Jerona Berkvensa „Jimmy Rosenberg – ojciec, syn i talent". Jest to pełen oryginalnej muzyki, ciekawy i dyskretnie pouczający zapis dramatycznych odmian losu genialnie uzdolnionego gitarzysty z rodziny holenderskich Romów, owego Jimmy'ego właśnie. Jego karierę cudownego dziecka, uznanego niemal za kolejne wcielenie legendarnego cygańskiego muzyka, Django Reinhardta, załamała rodzinna tragedia, która na długie lata pozbawiła go kontaktu z ojcem, odsiadującym wyrok za zabicie szwagra, w obronie siostry. Na przyćmienie niezwykłego talentu złożyły się jeszcze narkotyki i problemy psychiczne. Prawie 80-minutowy dokument Berkvensa korzystnie wyróżnia szlachetny ton zmagań bohatera o podźwignięcie się z upadku i przypomina w pewnej mierze porywający etos walki ucieleśniony w Marku Piotrowskim – bohaterze filmu Jacka Bławuta „Wojownik", który niewątpliwie zasłużył na znacznie więcej niż tylko dyplom honorowy. Zaletą opowieści o Jimmym są też archiwalne rejestracje jego olśniewających popisów sprzed lat.

Tradycyjnie już w międzynarodowym konkursie krakowskim rywalizowały filmy tak różne gatunkowo, że często po prostu nieporównywalne: krótsze dokumenty, małe fabuły i animacje, choć laureat Srebrnego Smoka za fabułę, rumuńska „Lampa z kapturkiem" w reżyserii Radu Jude okazała się bliska dokumentalnej konwencji przedstawiania świata. Owa lampa to archaiczny już element wyposażenia bardzo starego telewizora, który trzeba naprawić, by podtrzymać łączność ze światem gdzieś na zapadłej ru-

muńskiej prowincji. Niemal paradokumentalny zapis długiej wędrówki ojca z małym synem, dźwigających po błotnistych bezdrożach i wertepach zabytkowy aparat do odległego punktu naprawy w jakimś miasteczku, ma w sobie świeżość prostych przeżyć i wytrwałych starań o osiągnięcie niewygórowanego celu na elementarnym poziomie cywilizacyjnym, zrozumiałe więc, że wzbudza życzliwą uwagę i odruch sympatii.

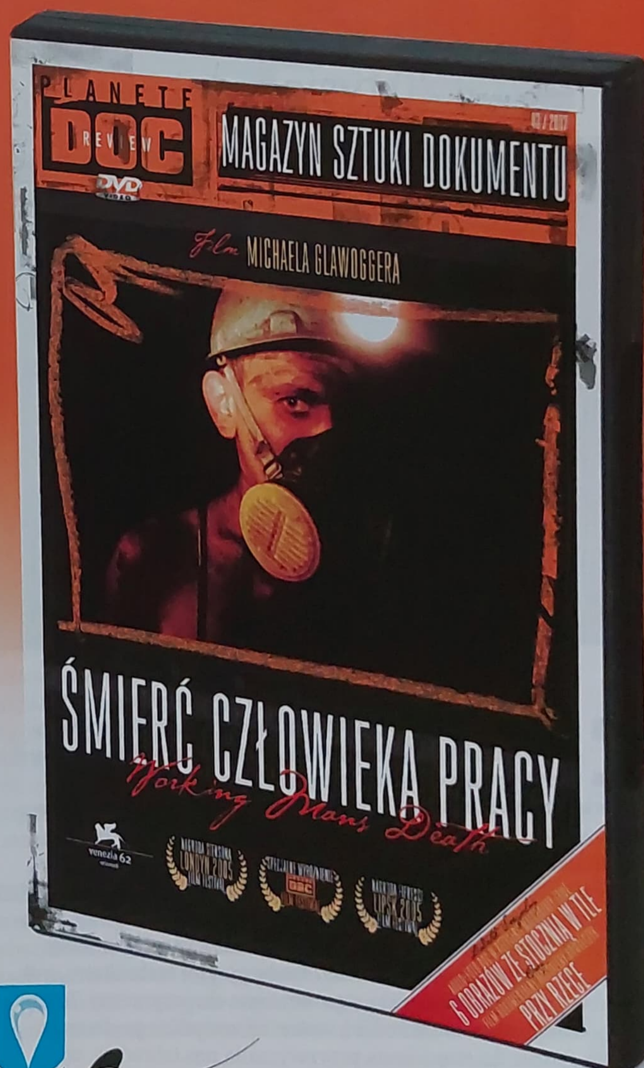
Wydawałoby się, że Srebrny Smok za animację będzie musiał na tym festiwalu pozostać w cieniu większego trofeum – Smoka Smoków, przyznanego za całokształt zasłużonemu dla gatunku belgijskiemu artyście, Raoulowi Servais, którego film „Harpya" zainaugurował imprezę, a szereg innych, łącznie ze słynną, antytotalitarno-pacyfistyczną „Chromofobią" z 1965 r., wypełnił ciekawe pokazy przeglądowe. Tymczasem pomysłowe połączenie klasycznej animacji z amatorskim zapisem wideo z uroczystości ślubnych przyniosło brytyjskiej eksperymentatorce, Joannie Quinn, dodatkowe jeszcze nagrody: Don Kichota i jury studenckiego za żywiołowe rytmicznie i plastycznie, dziesięciominutowe „Marzenia i pragnienia – więzi rodzinne" – na mój gust jednak film nazbyt skrzeczący, przedstawianą tu satyrycznie, pospolitością.

Jak zwykle, najciekawszym składnikiem konkursu okazały się filmy dokumentalne. Było ich na tyle dużo, że w krótkim sprawozdaniu z konieczności poprzestać trzeba na paru tylko wzmiankach. Wzruszająca okazała się prawie godzinna opowieść holenderskiego reżysera, Patricka Bisschopsa, o funkcjonującym w belgijskim Liege kawiarnianym klubie Les Olivettes, w którym starsi ludzie z ogromnym i często bolesnym bagażem życiowym a zarazem miłośnicy pięknego śpiewu występują z mikrofonem jako pieśniarze-amatorzy. Dają w ten sposób wyraz nie tyko swej potrzebie ekspresji, ale i uczestniczenia w autentycznej, pozwalającej łatwiej znosić samotność, wspólnocie.

Bardzo interesujące były dokumenty pozwalające na pewien wgląd w narodowościowe i społeczne enklawy – odległe, egzotyczne i bardzo trudno dostępne. Irańskie „Kobiety z Dorfak" Mohammada Nani ukazały rzeczywistość egzystencji niebywale surowej, jakby pierwotnej, zdeterminowanej codziennym wysiłkiem zdobywania wody *czerpanej*, czy raczej odłupywanej ze zlodowaciałych śnieżnych płatów na stoku prawie wysokiej góry i transportowanej z gracją na głowach młodych i starszych kobiet. „Dzisiejsi Samarytanie" Aleksandra Szabatajewa to znów zdumiewająca prezentacja kilkuset zaledwie potomków biblijnego narodu, który przez tysiąclecia był aż tak zamknięty przed innymi, że doprowadziło to biologicznego zagrożenia, przed którym teraz mają go chronić pierwsze dopiero małżeństwa z dziewczętami z odległych nacji: Ukrainką, Rosjanką... Jeszcze inne kuriozum to dzielnica Neturei Karta w Jerozolimie, zamieszkała przez... antysyjonistów – najbardziej ortodoksyjnych Żydów, zwalczających paszkwilami własne państwo, co po raz pierwszy zdokumentowała na ekranie Lina Chaplin w filmie „Yoel, Izrael i paszkwile".

Tego rodzaju dokumentów, nie aspirujących przecież do nagród za szczególne osiągnięcia artystyczne, ale bardzo ciekawych, było w tym roku w Krakowie znacznie więcej, więc należy im się chwila uwagi. W tej sytuacji zrozumiały jest zwrot jurorów międzynarodowego konkursu w kierunku maksymalnej prostoty, choć przecież z punktów widzenia, jakie stwarzają współczesne centra cywilizacji i dobrobytu – również w pewnym sensie egzotycznej. Białoruski obrazek rodzajowy Galiny Adamovicz „Zawiedionka" (Jak to oni), w niespełna dwudziestominutowym przekazie kieruje widza w rejony surowej egzystencji wiejskiej, pełnej dzieci i domowych zwierząt, zanurzonej w przyrodę i porządkowanej rytmem ciężkiej pracy, świąt, modlitw i obrzędów. Tak życzliwe ludziom, poetyckie widzenie ich ubogiego, a nie pozbawionego radości świata, nie prowokuje do sporów o trafność werdyktu. Dobrze więc, że nagrodzono po prostu i ten, dobry film.

TADEUSZ SZYMA







4. Festiwal Światowego Filmu Dokumentalnego Planete Doc Review

WOJNA, PRZYJAŹŃ I MUZYKA

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Jak ma się w Polsce dokument? Sądząc po tłumach odwiedzających warszawską Kinotekę podczas 4. Planete Doc Review, coraz lepiej. Tegoroczny festiwal obejrzała rekordowa liczba 20 tysięcy widzów.



„KLASZTOR. PAN VIG I ZAKONNICA" REŻ. PERNILLE ROSE GRONKJAR

Co się składa na sukces imprezy, która niemal od pierwszej edycji zyskała rangę kultowej? Przede wszystkim: przemyślany, w pełni autorski program, prezentujący to, co w światowym dokumencie najlepsze. W tegorocznym, oprócz laureatów prestiżowych festiwali (Amsterdam, Sundance, Tribeca, Berlinale), znalazły się dwa filmy nominowane do Oscara. W tematycznych sekcjach mogliśmy zobaczyć 60 filmów, głównie pełnometrażowych, reprezentujących wszelkie możliwe formy, po jakie sięgają współcześni dokumentaliści: klasyczne dokumenty, animacje czy komiksy połączone z tradycyjnymi technikami, miksy fabuły i kina dokumentalnego, wreszcie eksperymenty. To filmy pobudzające szare komórki, wolne od wszystkiego, do czego przez ostatnie dziesięciolecia przyzwyczaiła nas telewizja, od uproszczeń i spłycania. Czasem wzruszają jak klasyczny melodramat, a niekiedy trzymają w napięciu niczym najlepszy thriller. Stawiają pytania nie tylko o nasze *tu* i *teraz*, ale też o przyszłość świata, w którym żyjemy.

ONI

Uznać inność innych to jest podstawowa sprawa – powiedziała kiedyś prof. Maria Janion. Perspektywa, z której patrzymy, jest jednak zawsze subiektywna, więc w rzeczywistości owa *inność* rzadko bywa oswajana.

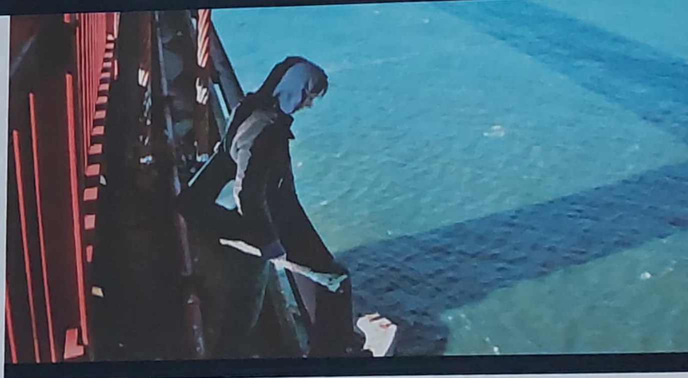
Program tegorocznego Doc Review przekonywał, że *inność* może się ukrywać pod rozmaitymi barwami: odmienności seksualnej („Lalki z papieru" Tomera Heymanna) czy kulturowej („Biegun. Koszt dotarcia" Staffana Julena), piętna choroby, samotności, niedopasowania do świata i *wieńczącego* je samobójstwa („Most" Erica Steela), niespodziewanego kalectwa („Czarne słońce" Gary'ego Tarna), niekonwecjonalnego stylu życia („Yokohama Mary" Takayuki Nakamura), czy wreszcie – przekonań religijnych („Obóz Jezusa" Heidi Ewing i Rachel Grady).

NAGRODY PLANETE DOC REVIEW 2007:

- Główna Nagroda – Millennium Award: **„Klasztor. Pan Vig i zakonnica"** reż. Pernille Rose Gronkjar, Dania 2006
- Specjalne Wyróżnienia: **„Trzej przyjaciele"** reż. Mascha Novikova, Holandia 2006; **„Czarne słońce"** reż. Gary Tarn, Wielka Brytania 2005; **„Obóz Jezusa"** reż. Heidi Ewing i Rachel Grady, USA 2006
- Nagroda Publiczności: **„Most"** reż. Eric Steel, USA 2006
- Nagroda Miesięcznika „Kino": **„Klasztor. Pan Vig i zakonnica"**
- Nagroda Studentów i Absolwentów Uniwersytetu Warszawskiego: **„Z-boczona historia kina"** reż. Sophie Fiennes, Holandia 2006

Szczególnie interesująco wypada w tym zestawie „Czarne słońce" Gary'ego Tarna (jednym z producentów jest Alfonso Cuaron, reżyser „I twoją matkę też") – historia francuskiego malarza i filmowca Huquesa de Montalemberta, który traci wzrok na skutek obrażeń odniesionych w czasie bandyckiego napadu. Reżyser od początku polemizuje z oczekiwaniami widza – wbrew pozorom nie jest to ani łzawa, ani pokrzepiająca opowieść o ofierze wypadku. Bo bohater nie czuje się ofiarą. Na ekranie nie pojawia się ani razu. Z *offu* słyszymy tylko jego komentarz, któremu towarzyszą rozmaite filmowe kolaże. Tarn, dla którego było to w pełni autorskie dzieło (zdjęcia, scenografia, montaż, muzyka), zabiera widzów w fascynującą podróż w głąb świadomości nagle okaleczonego człowieka: jego przeżyć, emocji i nowych doświadczeń.

„OBÓZ JEZUSA" REŻ. HEIDI EWING, RACHEL GRADY



„MOST" REŻ. ERIC STEEL

Odmienny obraz – i w temperaturze, i w tematyce, i w formie
– przynosi nominowany do Oscara „Obóz Jezusa" Heidi Ewing
i Rachel Grady. Realizatorki przyglądają się kilku- i kilkunastolet-
nim uczestnikom obozu ewangelików, który prowadzi charyzma-
tyczna pastor Becky Fisher. Zyskujący coraz większe poparcie
w USA (m.in. prezydenta Busha) ruch *urodzonych na nowo* szoku-
je dosyć radykalnymi tezami (całkowity zakaz aborcji, polemika
z teorią ewolucji) i czarno-białym oglądem rzeczywistości god-
nym każdego neofity: według Fisher świat dzieli się na tych, któ-
rzy kochają Jezusa i tych, którzy go nie kochają. Pełne entuzja-
zmu dzieci agitujące na ulicach budzą co najwyżej zażenowanie
tych *jeszcze nie przekonanych*. Ale od postawy *my – oni* już tylko
krok do skrajnego fundamentalizmu, niezależnie od religii, jaka
za nim stoi. Szkoda tylko, że ten skądinąd słuszny wniosek autor-
ki poparły aż nazbyt przekonującą argumentacją, powielając wa-
dę wszelkich produkcji *z tezą*, gdzie stawia się nie tylko wszyst-
kie kropki nad *„i"*, ale jeszcze dokładnie wyjaśnia, gdzie się je po-
stawiło i dlaczego.

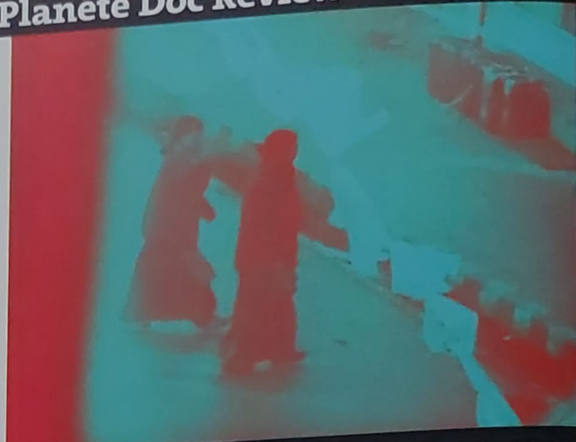
Kapitalnym przykładem udanej koegzystencji *innych* jest zdo-
bywca dwóch wyróżnień – Nagrody Głównej – Millennium i na-
grody miesięcznika „Kino" – „Klasztor. Pan Vig i zakonnica" Per-
nille Rose Gronkjar. Młoda reżyserka przez kilka lat cierpliwie ob-
serwowała z kamerą życie dobiegającego dziewięćdziesiątki Duń-
czyka Jorgena Laursena Viga, który postanowił swój zrujnowany
zameczek przeznaczyć na klasztor. Co ciekawe: klasztor prawo-
sławny, w którym wkrótce gospodarzyć zaczyna przybyła z Rosji
zakonnica Amvrosya. Jak łatwo przewidzieć, wspólne życie tych
dwojga nie jest wolne od zgrzytów. Uparty i w gruncie rzeczy kon-
serwatywny Duńczyk, choć chce *zostawić po sobie coś trwałego*,
trudno przekonuje się do idei kaplicy we własnym gabinecie czy
kosztownej naprawy przeciekającego dachu. Nie mniej charyzma-
tyczna młoda zakonnica pragnie, by respektowano jej prawa jako
przedstawicielki cerkwi. W końcu bohaterowie otwierają się na
egzotyczną dla siebie *inność* akceptując – choć nie bez oporów –
zmiany, jakie zachodzą w ich życiu. Oboje zdają się wyznawać sta-
rą buddyjską zasadę głoszącą, że *każdy człowiek jest dla siebie wię-
zieniem, ale każdy ma prawo uciec*. Bo tylko w ten sposób, wyrze-
kając się choćby na chwilę własnych przyzwyczajeń czy uprze-
dzeń, możemy naprawdę poznać *inny* od naszego świat.

WOJNY ZWYKŁYCH LUDZI

Faszerowanie od dziecka telewizyjną makabreską sprawiło, że zło niebezpiecznie nam spowszedniało. Tymczasem za liczbami o ofiarach zamachów terrorystycznych, porwań czy potyczek kryją się zwykli ludzie, którzy na całym świecie mają tak samo banalne marzenia: spokojnie zasnąć i rano obudzić się we własnym łóżku.



4. Festiwal Światowego Filmu Dokumentalnego Planete Doc Review


„CZARNE SŁOŃCE" REŻ. GARY TARN

W niektórych filmach tegorocznego festiwalu oglądamy wojnę oczyma takich właśnie ludzi, którzy nie pojawiają się na linii frontu, ale najdotkliwiej odczuwają wojenne koszta. Realizatorzy filmów „Trzej przyjaciele" i „Czarny pies. Sceny z hiszpańskiej wojny domowej" wykorzystali taśmy i kasety wideo z prywatnych archiwów swoich bohaterów, by uczynić filmowe historie jeszcze bardziej przekonującymi. Tytułowi przyjaciele z filmu Mashy Novikovej to młodzi mieszkańcy Groznego mimowolnie uwikłani w wojnę rosyjsko-czeczeńską. Jeden z nich, operator telewizyjny, niemal obsesyjnie utrwala na taśmie koszmar wojny i codzienne życie swoich bliskich. Dzięki świetnie zmontowanym archiwalnym i współczesnym materiałom film wciąga jak najlepszy dreszczowiec i autentycznie wzrusza. Ale nie ma tu – bo nie może być – happy endu. Z trójki przyjaciół ocalał tylko jeden, który uciekł na emigrację do Holandii.

„Czarny pies" (m.in. najlepszy dokument na MFF Tribeca w Nowym Jorku) to rzecz zmontowana w całości z amatorskich filmów z czasów wojny domowej w Hiszpanii przez Węgra, Petera Forgacsa. Dzięki starym taśmom poznajemy bohaterów dramatu: zamożnego przemysłowca i młodego studenta. Zderzając ich losy reżyser kontrastuje życiowe postawy. Przemysłowiec ginie z rąk anarchistów; student ocala życie dzięki wystąpieniu z szeregów republikanów. Bilans bratobójczej walki: kilkaset tysięcy śmiertelnych ofiar; przeszło drugie tyle wybrało emigrację.

Równie niestereotypowy obraz wojennych potyczek przynosi nominowany do Oscara „Irak w kawałkach" Jamesa Longleya (m.in. najlepszy film na FF Sundance i w Chicago). Dynamicznie zmontowane *kawałki* to zapis *tu i teraz* współczesnych Irakijczyków z perspektywy ich samych. Oglądamy więc kilkunastolatka, który pomaga w warsztacie samochodowym, czy kurdyjskich robotników wyrabiających cegły. Obok zamachów bombowych – wiece na ulicach. Poruszający dokument Longleya przekonuje, że współczesny Irak to kraj wielu zadawnionych podziałów, na których najbardziej tracą ludzie stojący najniżej na drabinie społecznej.

Z podobnej perspektywy spogląda na współczesny Irak tamtejszy dziennikarz, oskarżony przez Amerykanów o planowanie zamachu na premiera Wielkiej Brytanii. „Ja więzień albo jak planowałem zabić Tony Blaira" Petry Epperlein i Michaela Tuckera to rasowy thriller polityczny z takimi sekwencjami jak aresztowanie niewinnego człowieka, wyczerpujące przesłuchania, więzienie, a w końcu uwolnienie, po którym nikt nie poczuwa się do winy. Rewelacyjnie zrealizowany film (połączenie komiksu z tradycyjnym stylem narracji) prezentuje świat pełen zadziwiających sprzeczności: aresztujący dziennikarza amerykańscy żołnierze asekurują się obroną demokracji w Iraku; ten sam dziennikarz przed upadkiem reżimu był więziony właśnie za swoje demokratyczne przekonania. Paradoks historii? A może, wbrew starej prawdzie, cel jednak nie uświęca środków?

ŚWIAT, KTÓREGO JUTRO NIE BĘDZIE

W „Niedotkniętym przez Zachód", jednym ze swoich ostatnich filmów, mistrz francuskiego dokumentu Raymond Depardon portretuje plemię koczowników z Sahary. Ci afrykańscy myśliwi żyją tak samo od stuleci (Depardon adaptował książkę Diego Brosseta z początku XX wieku) – unikając kontaktów z zachodnią cywilizacją. Takich *niedotkniętych przez Zachód* dziewiczych wysepek jest już na mapie świata niewiele. Jedną z nich – ginący świat Kirgizów z Ulupamiru – próbuje zachować na filmowej taśmie Brytyjczyk Ben Hopkins, autor „37 zastosowań martwej owcy". W liryczno-komicznym filmie Kirgizi odtwarzają przed kamerą bohaterów swoich lokalnych legend. Mają jednak świadomość, że niedługo sami staną się ich częścią, bo młode pokolenie wybiera *cywilizowane* życie w światłach wielkiego miasta.

Notabene, dziś przedstawiciele owej *zachodniej cywilizacji* rzadko odczuwają dumę z powodu przynależności do *lepszego* świata. Oglądając postindustrialny pejzaż w „Sfabrykowanym krajobrazie" Jennifer Baichwal nie podzielamy dziewiętnastowiecznego zachwytu technicznym postępem. Wielkoformatowe zdjęcia znanego fotografa Edwarda Burtynsky'ego przedstawiają ciągnące się kilometrami hale fabryczne w Szanghaju i tony odpadów z fabrycznej produkcji. W dynamicznie rozwijającym się przemyśle chińskim widać jak na dłoni kontrasty: wielowiekowe dzielnice starego miasta muszą ustąpić miejsca nowej zabudowie. A tymczasem dzieci bawią się wśród gór przemysłowych śmieci. Surowe, niemal statyczne zdjęcia Petera Mettlera (reżysera „Hazardu, bogów i LSD") zapadają głębiej w pamięć niż gromkie hasła z niejednej debaty politycznej.

Równie ponury krajobraz odnajdujemy w „Arcanie" Cristobala Vicente (m.in. najlepszy dokument na FF w Barcelonie, Limie, Brukseli i Santiago). Reżyser, z wykształcenia architekt, na czarno-białych kadrach portretuje ostatnie chwile więzienia w Valparaiso. Film otwiera panorama miasta w ciszy wyłaniającego się z mgły. W kolejnych zbliżeniach pojawia się świat dawno nie używanych rzeczy martwych: kubków, talerzy, butów. A w końcu – więźniowie krążący po brudnych celach. „Arcana" nie jest filmowym hołdem dla tego miejsca – sam budynek, choć 150-letni, nie jest przecież żadnym zabytkiem, a i jego pensjonariusze raczej nie przejdą do historii. To raczej sugestywna metafora świata, który na naszych oczach bezpowrotnie odchodzi do przeszłości.

POZYTYWNE WIBRACJE

Czy są jeszcze jakieś adresy na mapie naszej globalnej wioski, gdzie żyją szczęśliwi i spełnieni ludzie? Tak, niektóre filmy tegorocznego Doc Review przynoszą odpowiedź twierdzącą. Bohaterowie dokumentu Stefana Schwieterta „Echa stron rodzinnych" (CICAE na Berlinale '07) starają się twórczo przetworzyć rodzimy, szwajcarski folklor. Okazuje się, że *jodłowane* piosenki mogą mieć tempo ballady rockowej i temperaturę latynoskiego tanga. Dla jednego z bohaterów filmu, śpiewaka, który wskutek choroby miał trudności z mówieniem, *jodłowanie* stało się rodzajem terapii. Dla Amerykanki, która przeprowadziła się w dzieciństwie do Szwajcarii, to najlepszy sposób na wyrażenie jej ekspresyjnej osobowości. Różnice kulturowe schodzą na jeszcze dalszy plan, gdy *jodłujący* śpiewak jedzie do Mongolii, by koncertować w jurcie z tamtejszymi nomadami. Notabene, niektórych z nich portretuje Raul de la Fuente w „Ostatnich nomadach". Reżyser wraz z dwoma muzykami grającymi na txalaparcie (tradycyjny baskijski instrument) zjeżdża pół świata, by przekonać się, że nomadów – wbrew polskiemu tytułowi filmu – wciąż jest na naszej planecie niemało. Odkrycie tej iście witkacowskiej idei *jedności w wielości* (tu: kulturowej) jest słuszną konstatacją, choć szkoda, że reżyser nie spróbował nieco skomplikować opowieści i przenieść jej na jakiś ogólniejszy poziom.



„TRZEJ PRZYJACIELE" REŻ. MASHA NOVIKOVA

Pozytywne wibracje będące – dosłownie i w przenośni – udziałem jodłujących Szwajcarów i grających na txalaparcie nomadów, zdają się też odczuwać bohaterowie paru innych filmów.

O tym, że echa tych idei rozbrzmiewają nie tylko na Wschodzie, przekonują błyskotliwie zrealizowane „Bajki szczura Finka" Rona Manna. Bohater, Ed Roth, jeszcze w latach 50. ubiegłego wieku zamienił swoje nudne życie na barwny świat raczkującej wówczas reklamy i komiksu. To on jest ojcem chrzestnym boomu na niecodzienne karoserie samochodów, rysunki na koszulkach, tatuaże, a przede wszystkim Szczura Finka – mrocznej odpowiedzi na grzeczną Myszkę Miki.

Podobnie niecodziennego bohatera odnajdujemy w „Arakimentari" Travisa Klose, filmowym portrecie jednego z najbardziej interesujących – i kontrowersyjnych – fotografów, Nobuyoshi Arakiego. Ponad 60-letni dziś Japończyk specjalizuje się w portretach erotycznych, a nierzadko pornograficznych. Klose nie tyle jednak opowiada o geniuszu fotografa, na którego zdjęciach szare kury domowe przeistaczają się w wyrafinowane kochanki, co o niezwykłym człowieku, który swoją niecodzienną pasję uczynił sensem życia.

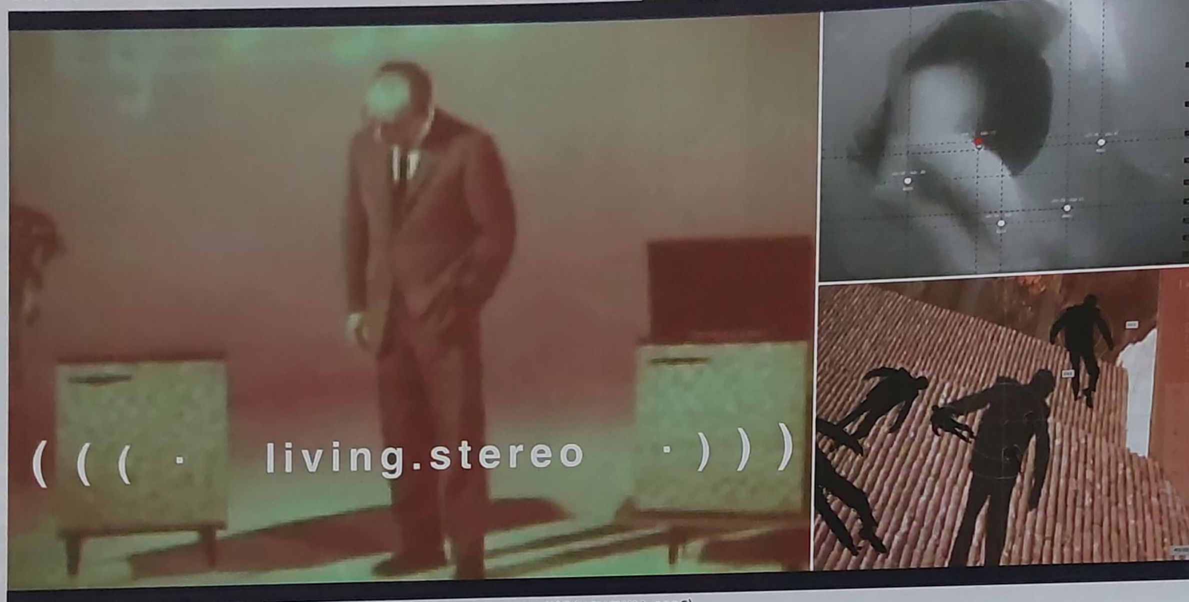
Pasjonatów, choć innego kalibru, spotykamy we „Wspólnocie
marzeń" Uli Gaulkego. Niemiecki dokumentalista odwiedził z ka-
merą kina w Indiach, Burkina Faso, Korei Północnej i USA, portre-
tując czworo ludzi, którzy je prowadzą. Nie do końca udany film
(zbyt wiele dłużyzn i uproszczeń) wzrusza dzięki prostocie i nie-
kłamanej pasji bohaterów. Choć pewnie łatwo byłoby uśmiech-
nąć się z poruszenia, z jakim koreańska kierowniczka kina opo-
wiada o swojej pracy na rzecz wiejskiej społeczności czy śmierci
Wielkiego Wodza Kim Ir Sena. Ale to pewnie jedyna znana jej rze-
czywistość. W podobny sposób tłumy na całym świecie reagują
na czczonych przez siebie przywódców duchowych, politycznych
czy gwiazdy medialne. Bohaterowie filmu Gaulkego – starsza ko-
bieta po przejściach szefująca małemu kinu w USA, szukający żo-
ny dwudziestolatek z Indii, trzech Afrykanów zachęcających przed
kinem do kupna biletów – mają jeden niezaprzeczalny walor: są
autentyczni.

Bo dokument – w przeciwieństwie do fabuły – uwodzi widza
prawdą opowiadanych historii. Oczywiście „naga prawda" to nie
wszystko. Dopiero geniusz realizatora sprawia, że zaklęta na ta-
śmie celuloidowej opowieść przenosi nas w obszary, których ist-
nienia wcześniej nie podejrzewaliśmy. Już Einstein twierdził, że
najwspanialsze doświadczenie to doświadczenie tajemnicy. Czego
sobie i wielbicielom gatunku życzę.

IWONA CEGIEŁKÓWNA

MEDIA I SZTUKA

ANDRZEJ PITRUS



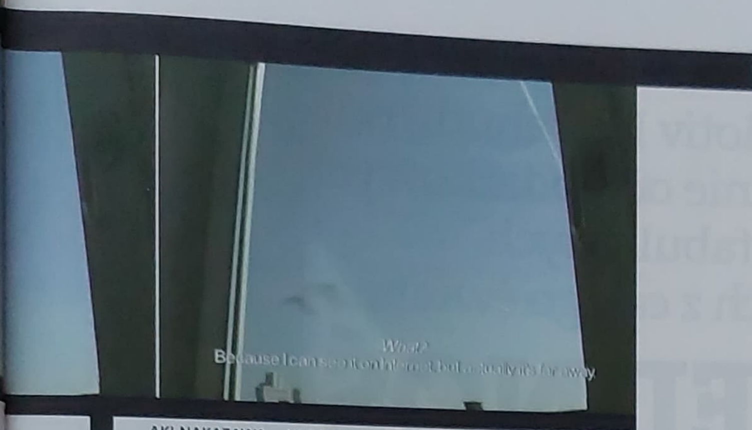
BRIAN MACKERN „(((.LIVING.STEREO.)))" (URUGWAJ, 2006)

Tegoroczne Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów WRO, impreza istniejąca już od 18 lat, nie było poświęcone jednemu tematowi. Autorzy wydarzenia zrezygnowali z hasła wywoławczego, które często towarzyszy także światowym festiwalom o podobnym charakterze. Ale w programie pobrzmiewały echa Wrocławskich Realizacji Okołomuzycznych – tak WRO nazywało się do roku 1992. Dotyczy to przede wszystkim *performance'ów* prezentowanych w konkursie. W zasadzie wszystkie związane były z muzyką, a część z nich można było wręcz określić mianem koncertów muzyki elektronicznej z towarzyszeniem różnego rodzaju wizualizacji.

W sekcji konkursowej znalazły się prace (łącznie 89) z zakresu szeroko rozumianej sztuki mediów: od *video artu* i *perfromance*, po instalacje wideo oraz interaktywne, a także prace sieciowe. Nieprzypadkowo wymieniłem sztukę wideo na pierwszym miejscu. Być może właśnie ta dziedzina jest znakiem firmowym polskiego festiwalu. Imprezy światowe coraz częściej bowiem uznają za sztukę mediów wyłącznie sztukę *nowych mediów*, to znaczy taką, która bazuje na technologiach informatycznych. Nawet berlińskie „Transmediale" prezentuje obecnie stosunkowo niewiele prac wideo, zmierzając wyraźnie w stronę sztuki interaktywnej. We Wrocławiu wideo dominuje – zarówno w konkursie, jak i w programie imprez towarzyszących. A może należałoby powiedzieć, że dominują projekcje, bo znaczna część prac ekranowych nie do końca mieściła się w klasycznie rozumianych ramach *video artu*. Pokazano liczne animacje komputerowe, ale także filmy wykonane z użyciem kamer elektronicznych, z których część mogłaby znaleźć się również w programie imprez poświęconych klasycznej X Muzie. Były także machinimy – realizacje tworzone na bazie gier komputerowych, potraktowanych jako rodzaj wirtualnego planu filmowego.

WRO to impreza lansująca pogląd, że sztuka jest jedna, a użyta technika nie jest celem samym w sobie, lecz środkiem artystycznej ekspresji. W konkursie spotkały się więc prace przygotowane z użyciem bardzo prostych, nawet minimalistycznych środków, z tymi, których ostateczny kształt uzależniony był od skomplikowanych technologii. Ciekawe jednak, że nagrody przypadły realizacjom z trzech najważniejszych obszarów sztuki mediów, jak gdyby członkowie jury chcieli uhonorować sprawiedliwie przedstawicieli różnych strategii tworzenia: pierwszą otrzymała oszczędna w formie projekcja „Negai wohiku". Autorka, Aki Nakazawa, ukazała w niej kontemplacyjny obraz nieba przecinanego jedynie smugami pozostawianymi przez przelatujące samoloty. Drugie miejsce przypadło Pascualowi Sisto i jego ekranowej instalacji „28 Years in the Implicate Order" – niemal równie minimalistycznej medytacji o chaosie i porządku materii. Trzecią nagrodę odebrali Kera Nagel i Andre Aspelmeier – chyba najbardziej entuzjastycznie przyjęci przez publiczność performerzy – za muzyczny show „incite/", łączący ciężkie, niemal industrialne brzmienia elektroniki z oszczędną, ale bardzo sugestywną monochromatyczną wizualizacją.

Odniosłem wrażenie, że to właśnie *performance* budził największe zainteresowanie. O ile bowiem pokazy konkursowe nie zawsze wypełniały publicznością usytuowany w Muzeum Narodowym namiot projekcyjny, o tyle wielu chętnych nie dostało się na koncert nagrodzonego niemieckiego duetu i pozostałe występy w ramach sobotniej nocy performerów. Być może dlatego, że inne prace można było oglądać na pofestiwalowej wystawie aż do 17 czerwca. Chyba jednak także – a może nawet przede wszystkim dlatego, że właśnie ta forma sztuki mediów daje możliwość żywego kontaktu z artystą i – co za tym idzie – najbardziej angażuje emocje. Tych nie brakowało. Bardzo dobrze wypadł Brian



AKI NAKAZAWA: „NEGAI WOHIKU" (JAPONIA – NIEMCY, 2006)

Macker z Urugwaju, który posługiwał się oryginalnymi *interface'ami*, nawiązującymi do znanych filmów fabularnych (m.in. „Stalker" czy „Zawrót głowy"). Ale zdarzały się wpadki – pretensjonalny pokaz Suguru Goto i Ippei Hosaki zatytułowany „Augmented Body" wzbudził wiele złośliwych komentarzy. Wykorzystany w trzeciej części *performance'u data suit* – kombinezon pozwalający na bezpośrednią komunikację ciała z komputerem – wydawał się tylko gadżetem, którego wykorzystanie miało w istocie niewielki wpływ na muzyczny, a tym bardziej wizualny kształt dzieła.

Biennale to oczywiście nie tylko konkurs, ale także liczne imprezy specjalne. W tym roku jedną z gwiazd był Józef Robakowski – gigant polskiej sztuki awangardowej, znany nie tylko miłośnikom sztuki mediów, ale także awangardowego filmu. Okazją do spotkania była publikacja wydawnictwa pod redakcją Violetty Kutlubasis-Krajewskiej i Piotra Krajewskiego, składającego się z pięknie ilustrowanej książki oraz aż trzech płyt DVD. Redaktorzy, będący jednocześnie organizatorami imprezy, już po raz kolejny wystąpili z niezwykle cenną inicjatywą. Wcześniej ukazała się książka „Od monumentu do marketu" – także wydana wraz z dyskami DVD – poświęcona polskiej sztuce wideo. Problem w tym, że publikację tę bardzo trudno kupić. Miejmy nadzieję, że „Obrazy energetyczne" dotrą do szerszego grona odbiorców.

Atrakcją były także prezentacje nowej sztuki mediów z kilku krajów: Niemiec, Włoch, Serbii i USA. Zestaw amerykański był w istocie prezentacją zorganizowaną przez jedną z najbardziej znamienitych instytucji związanych z artystycznym wideo – Electronic Arts Intermix. Głosy po projekcji były podzielone – niektórzy widzowie woleliby zobaczyć może zestaw *the best of* – ukazujący najciekawsze prace z obszernego archiwum EAI. Zamiast tego pokazano prace nowe – zarówno artystów dopiero pracujących na swoją markę, jak i klasyków, takich jak np. Martha Rosler.

We Wrocławiu nie tylko ogląda się sztukę, ale także o niej rozmawia. Krzepiący jest widok młodych ludzi z pasją rozprawiających o obejrzanych właśnie pracach: w przerwach między prezentacjami i w festiwalowym klubie, który był nie tylko miejscem odpoczynku i zabawy, ale także areną mniej formalnych wydarzeń artystycznych. Na nieco innym poziomie dyskusje odbywały się także podczas towarzyszącego imprezie sympozjum. Co ciekawe – wykłady gości WRO należały do najbardziej obleganych punktów programu.

Jaki był poziom Biennale? Po niektórych prezentacjach miałem wrażenie niedosytu, podobnie jak wielu innych uczestników. To jednak nieuniknione. Obcowanie ze sztuką współczesną wiąże się bowiem zawsze z dokuczliwym brakiem dystansu. Wiemy, że obrazy Van Gogha są genialne. I nie musimy tego sami weryfikować. Sztuka mediów, najmłodsza dziedzina artystycznej ekspresji, dopiero buduje kanon arcydzieł i dzieł wybitnych. Z całą pewnością WRO jest jedną z tych imprez, które nadają ton myśleniu o niej. ■

IV Międzynarodowy Festiwal Filmowy Żydowskie Motywy

Festiwal Żydowskie Motywy (Ha-Motiv Ha-Jehudi) odbył się w dniach 5-10 maja br. Niezależnie od dodatkowych przeglądów pokazano 50 filmów – fabularnych i dokumentalnych, długich i krótkich z całego świata.

JEDNOŚĆ W RÓŻNORODNOŚCI

MARIA OLEKSIEWICZ

Muranów. To nie tylko nazwa kina, w którym od czterech lat organizowany jest festiwal Żydowskie Motywy. Muranów to także nazwa dzielnicy, o której Jan Jagielski z Żydowskiego Instytutu Historycznego mówi, że była sercem żydowskiej Warszawy i zarazem światową dzielnicą jidisz. To właśnie tutaj mieszkał pisarz Icchac Lejb Perec, to ulicami Muranowa chodził Isaac Bashevis Singer.

Ostatnia wojna uczyniła z Muranowa wielkie rumowisko. Tylko nielicznym udało się przeżyć, przedostać na aryjską stronę. Sześcioro z ocalonych gotowych było opowiedzieć izraelskim dokumentalistom, Ronenowi Zaretzky'emu i Yaelowi Kipperowi o swoich losach w filmie „Ostatni bojownicy". Ci liczący już sobie ponad 80 lat ludzie rozproszyli się po świecie. Kazik Rotem, Masha Futermilch-Gleitman, Pnina Greenspan i Aharon Carmi mieszkają w Izraelu, Brunk Spigel w Kanadzie, a doktor Marek Edelman pozostał w Polsce. Zarówno doktor Edelman, jak i Kazik Rotem byli obecni na pokazie. To już tradycja tego festiwalu, że ludzi, których widziało się na ekranie, spotyka się także w kinowym hallu, można z nimi rozmawiać. Tak jak z jedną z bohaterek dokumentu Marii Zmarz-Koczanowicz „Dworzec Gdański". Właśnie z tego dworca odjeżdżali zaopatrzeni w dokumenty podróży, stwierdzające, że taki a taki czy taka a taka nie są już obywatelami polskimi. Jechali do Wiednia, a stamtąd do Izraela, Niemiec, Włoch, USA. Po wojnie sześciodniowej (1967), kiedy Izrael uprzedził atak Egiptu, polscy obywatele pochodzenia żydowskiego stali się podejrzani. Gomułka grzmiał, że są syjonistyczną V kolumną. Mówił, że nie można mieć dwóch ojczyzn. To wówczas Antoni Słonimski stwierdził, że całkowicie się zgadza z I sekretarzem PZPR, ale pytał: *Tylko dlaczego moją ojczyzną ma być Egipt?* Ironią, dowcipem rozbrajał perelowską nowomowę.



„DWORZEC GDAŃSKI" REŻ. MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ

W filmie Zmarz-Koczanowicz także jest luz, swoboda. Niektórzy z tych wygnanych „syjonistów" od blisko 20 lat spotykają się w izraelskim kurorcie Aszkelon nad Morzem Śródziemnym. Cieszą się, tańczą, śpiewają. Kilkorgu z nich w filmie „Dworzec Gdański" Teresa Torańska zadaje pytanie, czym był dla nich wyjazd z Polski. Pamiętają wszystko. Nawet kolor chryzantem, które jednej z uczestniczek spotkania w Aszkelonie przyniosła przyjaciółka. Do dziś mają w swoich domach dywany z Polski, o Polsce przypomina ciepła puchowa pierzyna, tyle że już w Izraelu podzielona na 3 kołdry. To nie są ludzie sfrustrowani, ale w radość ze spotkania pod palmami Aszkelonu niepostrzeżenie wsącza się nuta goryczy i nostalgii. Kiedy śpiewają stary przebój „Nie płacz, kiedy odjadę", również i widzom łza się kręci w oku.

Dworzec Gdański to miejsce symboliczne. Zarówno dla *gadających głów* z filmu Zmarz-Koczanowicz, jak i filmowego eseju dokumentalnego Ewy Szprynger „Rachela na Dworcu Gdańskim". O swoim wygnaniu opowiadają ci, którzy opierali się najdłużej i wyjechali tam, skąd było najbliżej do kraju, do Szwecji. W filmie jest ich zaledwie pięcioro: Gabryela Bromberg (bratanica zasłużonego wydawcy Adama Bromberga), Józef Dajczgewant, Michał Moszkowicz, Leszek Kantor i Natan Tenebaum, poeta z którego wiersza „Chochoły" Ewa Szprynger zaczerpnęła tytuł. Przejmujący, piękny film.

Czym była marcowa nagonka, dokumentował wybitny literaturoznawca prof. Michał Głowiński w filmie Michała Strękowskiego „Dwie szuflady". Jedna z tych



„JA TYLKO CHCIAŁEM/AM ŻYĆ" REŻ. MIMMO CALOPRESTI

NAGRODY

- Złotego Warszawskiego Feniksa zdobył dokument „Ja tylko chciałem żyć", reż. Mimmo Calopresti (Włochy, 2006)
- Publiczność nagrodziła również dokument „Więcej niż 1000 słów" w reż. Solo Avitala (Niemcy – Izrael, 2005).



„LADINO – 500 LAT MŁODOŚCI" REŻ. RINA PAPISH



„PLEMIĘ" REŻ. TIFFANY SHLAIN

szuflad była metaforyczna, tkwiła w głowie profesora i zawierała wspomnienia z dzieciństwa i młodości, które przypadły na lata Holocaustu. Ta szuflada pamięci posłużyła do napisania autobiograficznych „Czarnych sezonów". Drugą, jak najbardziej materialną, wypełniają po brzegi notatki, jakie profesor sporządzał w peerelowskiej nowomowie od połowy lat 60. do 1989 roku. Te notatki były dla niego sposobem wyzwolenia się z okowów skłamanego świata, wielkim dokumentem o wyjątkowo agresywnym *wyskoku nowomowy* z tamtych lat, nagonki, która zmusiła do emigracji kilkanaście tysięcy Polaków.

Ślady polskie, ślady europejskie. Zwycięzcą tegorocznego festiwalu był dokument Włocha Mimmo Caloprestiego „Ja tylko chciałam/em żyć". Dziewięć opowieści, wybranych spośród setek włoskich świadectw, przechowywanych w amerykańskiej fundacji Shoah. Mówią ci, którzy przeżyli, wyrzucani z pracy (dotyczyło to zwłaszcza naukowców i to od 1938 r., kiedy we Włoszech wprowadzono ustawy rasistowskie), wywożeni do Auschwitz. Temu filmowi patronuje Primo Levi, autor jednej z pierwszych książek o Zagładzie „Czy to jest człowiek?". W lutym 1944 roku wywieziono go do Auschwitz, gdzie stał się numerem, który wytatuowano mu na lewym ramieniu, 174517. Kiedy po wojnie wrócił do rodzinnego Turynu, nikt nie chciał słuchać jego opowieści o tym, co przeżył w piekle Auschwitz. W 1947 roku jego książkę kupiło zaledwie 700 czytelników. Dopiero II jej wydanie przyniosło mu światowy rozgłos.

Primo Levi wywodził się z rodziny sefardyjskich Żydów, wygnanych z Hiszpanii pod koniec XV wieku. Wielu z nich przez kilka stuleci zachowało język, którym posługiwali się ich wygnani przodkowie: starohiszpański ladino. Te sefardyjskie tradycje żywe są nadal w Izraelu. Dokumentował to film Riny Papish „Ladino – 500 lat młodości" o izraelskiej pieśniarce Yasmin Levy, kontynuującej rodzinną tradycję, bo w ladino śpiewał jej ojciec Yitzak Levy. Niemal całe swoje życie poświęcił dokumentowaniu, ocalaniu od zapomnienia starych tekstów i nagrywaniu charakterystycznych melodii. Yasmin miała zaledwie rok, kiedy ojciec ją osierocił, ale już jako kilkunastolatka odkryła jego nagrania i pieśni. Sama stała się ich odtwórczynią.

Znajomość ladino ułatwiła proces asymilacji sefardyjskim Żydom, którzy w latach 20. ubiegłego wieku osiedlili się na Kubie. Amerykanka Joycelyn wyszukała ludzi, którzy z nostalgią wspominają spędzone tam lata. „Kuba. Nieznana perła Antyli" to opowieść o czasach tolerancji, poszanowania dla odmiennych tradycji i religii, wolności, której kres położył Castro wkrótce po zdobyciu władzy. Ci, którzy jeszcze pozostali na wyspie, starają się zachować swoją żydowską tożsamość.

Ale co owa tożsamość tak naprawdę oznacza? Izraelski pisarz Etgar Keret (rocznik 1967), urodzony w Tel Awiwie twierdzi, że Izrael to kraj paradoksów, głębokich różnic dzielących ortodoksów od wolnomyślicieli, odmienności kulturowych i obyczajowych, nakazów, które brzmią jak tytuł dokumentu „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się". W ultra-ortodoksyjnych rodzinach kobiety w ciągu 25 lat rodzą po 14-16 dzieci. Ich życie to ciąże lub karmienie piersią. Pozbawione są możliwości podejmowania decyzji o własnym losie. Ta, która się wyłamie z nakazu płodności, bo urodzi *tylko* czworo dzieci, staje się wręcz wyklęta. O podobnym dylemacie między świeckością a religijnością mówi w swoim dokumencie „Nowocześni" Cheli Rosenberg.

40-latek Etgar Keret nie potępia diaspory. 70-latek pisarz i filozof Awraham B. Jehoszua uważa, że tylko Izrael, a nie dzisiejsza diaspora może zapewnić przetrwanie narodu izraelskiego. Żydzi z diaspory są dla niego Żydami II kategorii. Keret natomiast twierdzi, że właśnie w diasporze Żydzi byli elitą intelektualną, a w dzisiejszym Izraelu miejsce elit zostało zawłaszczone przez generałów i rolników.

W tym sporze Izraelczyków z dwóch pokoleń, my w Polsce, Europie i Ameryce niemal odruchowo stajemy po stronie Kereta, pomni słów Melchiora Wańkowicza, że Żydzi są drożdżami każdej kultury. Dotyczy to nie tylko filozofii, literatury, kina, ale także kultury masowej, której ikoną jest od blisko 50 lat lalka Barbie,

wymyślona przez amerykańską Żydówkę rodem z Polski, Ruth Handler. Właśnie o owej ikonie pop kultury zabawnie, z wdziękiem opowiadał 18-minutowy film „Plemię" Tiffany Shlain.

To także żydowskiej diasporze w Ameryce, ludziom, którzy najliczniej tam przyjechali w latach 1880-1924 (dwa i pół miliona) zawdzięczamy prawdziwą erupcję muzyki popularnej. Afrykańskie rytmy w połączeniu z melodiami z małych żydowskich miasteczek w Europie opanowały świat. Przypomina o tym francuska reżyserka Fabienne Rousso-Lenoir w filmie „Od sztetla do swingu".

Sprzeczności, paradoksy dzisiejszego Izraela, który jako państwo dopiero w przyszłym roku będzie świętował swoje 60-lecie. Mozaika typów ludzkich: Żydzi z Europy Środkowej, czyli aszkenazyjscy, czarnoskórzy z Etiopii, śródziemnomorscy sefardyjscy,


„BĄDŹCIE PŁODNI I ROZMNAŻAJCIE SIĘ" REŻ. SHOSH SHLAM

prawie milion arabskich obywateli Izraela, i półtora miliona Żydów z Rosji, którzy przyjechali w ostatnich kilkunastu latach. Zaiste miał rację Elias Canetti, kiedy w książce „Masa i władza" pisał: *Tylko głupcy opowiadają, że wszyscy Żydzi są jednakowi, ten kto ich zna, skłania się raczej ku mniemaniu, że istnieje wśród nich znacznie więcej różnych typów niż pośród wszystkich pozostałych narodów. (...) Są inni od pozostałych. Ale, jeśli tak można powiedzieć, chyba najbardziej różnią się między sobą.*

Festiwal Żydowskie Motywy co roku dokłada kolejne nici w tkaninie obrazującej różnorodne wątki żydowskiego losu w przeszłości i teraźniejszości. Dlatego jest tak fascynujący w Polsce, bo wiele z tych nici było i jest „made in Poland". ■

DOKUMENTOWAĆ I ZŁOŻYĆ HOŁD

Z ARTUREM BRAUNEREM
ROZMAWIA ANNA ZIELIŃSKA

Gościem honorowym festiwalu był Artur Brauner, urodzony w Łodzi, znany niemiecki producent. W programie specjalnego przeglądu znalazły się wyprodukowane przez niego filmy: „Europa, Europa" Agnieszki Holland, „Tragarz puchu" Janusza Kijowskiego, „Miłość w Niemczech" Andrzeja Wajdy, „Ostatni pociąg" Josepha Vilsmaiera i Dany Vávrovej, „Babi Jar" Jeffa Kaneva i „Różany ogród" Fonsa Rademakersa.

– W ciągu 60 lat wyprodukował pan ponad 250 filmów. Co z perspektywy czasu wydaje się panu w tej drodze twórczej najważniejsze?

– Najistotniejsze są dla mnie filmy, które przedstawiają tragiczne losy bezbronnych ofiar. Mam na myśli nie tylko te, których tematem jest Holocaust, ale również te, które ukazują wszelką potworność i zbrodnie dokonywane na niewinnych ludziach. O Zagładzie zrobiłem 18 filmów, przygotowuję dwa kolejne. Chcę, by cykl liczył 20 tytułów. Pragnę nie tylko udokumentować losy ofiar zbrodni hitlerowskich, ale złożyć im hołd.

– Co sprawia, że decyduje się pan sfilmować tę a nie inną historię? Czego szuka pan w tych opowieściach?

– Uważam, że realizacja filmów o Holocauście jest moją powinnością. Ale tylko nieliczni reżyserzy chcą przenosić związane z tym historie na ekran. Nie zapewniają wielkich zysków; mogą co najwyżej zdobyć nagrodę na jakimś festiwalu. Ja na te opowieści nie żałuję pieniędzy, ponieważ zaświadczają o tym tragicznym okresie historii. Film pozostaje i będzie oglądany; także wtedy, gdy nie będzie już ani mnie, ani tych, co przeżyli. Obraz filmowy pozostanie kroniką czasu.

– Czy zmieniają się pana oczekiwania w stosunku do projektów, które chce pan zrealizować?

– Podążam dawno wyznaczoną drogą. Jestem zadowolony z filmów o Zagładzie, które zrealizowałem; byłbym jeszcze szczęśliwszy, gdyby dwa kolejne, które zamierzam nakręcić, były już gotowe. Ten cel w mojej twórczości pozostaje niezmienny. Zdaję sobie bowiem sprawę, że wspomnienie o tym, co przeżyłem, a wraz ze mną wielu innych – jest ulotne, zniknie; natomiast to, co widać na ekranie – pozostanie.

– Czego oczekuje pan od reżyserów? Jakimi kryteriami kieruje się pan zapraszając danego twórcę do współpracy?

– Wybieram reżysera, ponieważ wiem, na co stać go jako twórcę. Wiem, jaki ma sposób realizacji. Na przykład Agnieszkę Holland zaprosiłem do Berlina, by nakręciła film, który w efekcie stał się początkiem jej wielkiej międzynarodowej kariery. Teraz jest światowej sławy reżyserką. Mam nadzieję, że zrobimy z Agnieszką trzeci wspólny film, mamy się spotkać niedługo, by omówić szczegóły. Historia będzie się rozgrywać w łódzkim getcie w 1939 roku. Wybierając Agnieszkę wiem, że jest najbardziej odpowiednią osobą do nakręcenia tej opowieści. To samo mogę powiedzieć o każdym z twórców, z którymi dotąd współpracowałem: o Andrzeju Wajdzie, Aleksandrze Fordzie, Januszu Kijowskim – jeśli chodzi o Polaków. Znam specyfikę pracy każdego reżysera, z którym pracuję.

– Czy daje pan reżyserowi swobodę, czy wręcz przeciwnie: ingeruje pan w jego pracę?

– *Final cut* zawsze należy do mnie. Robię to po to, by później nie mieć konfliktów z twórcami. Chcę mieć wpływ na ostateczną wersję filmu. Czuję się wtedy spokojniejszy. Jak do tej pory metoda ta doskonale sprawdza się w moich relacjach z reżyserami.

– Jaką rolę odgrywa w pana filmach Holocaust? Pytanie zdawać by się mogło oczywiste, znając pana biografię. Chodzi mi jednak o ideę nadrzędną, jaka przyświeca realizacji kolejnego filmu o Zagładzie. Czy jest to próba znalezienia nowej perspektywy dla pokazania historii? Czy po tylu filmach o Holocauście jest w ogóle możliwe pokazanie tego zagadnienia z nowej, do tej pory nieznanej perspektywy? Czy jedynie chęć pozostawienia filmowego świadectwa dla przyszłych pokoleń?

– Jestem w trakcie realizacji filmu, który Holocaust ukaże z perspektywy dzieci. To w mojej twórczości nowy punkt widzenia. W taki sposób Shoah nie został jeszcze ukazany w żadnym z filmów. Zdaje mi się jednak, że wszystkie stanowią bardzo rozległe spektrum Zagłady. Cała moja kariera to poszukiwanie najrozmaitszych perspektyw dla obrazu hitlerowskiego reżimu. W ten sposób staram się zrozumieć to,


FOT. T. HUCKO

ARTUR BRAUNER W ROZMOWIE Z ANNĄ ZIELIŃSKĄ

co się wtedy stało. Ale ta próba wydaje się z góry skazana na niepowodzenie. Do dzisiaj nikt bowiem nie jest w stanie zrozumieć, jak mogło dojść do tego, czego Europa była świadkiem przed ponad 60 laty.

– Chciałabym raz jeszcze powrócić do filmów polskich. Co było powodem, że angażował się pan w polskie projekty? Czy decydowały o tym osobowości konkretnych twórców?

– Dla mnie polscy reżyserzy głębiej odczuwają historię; lepiej niż reżyserzy francuscy, angielscy czy amerykańscy. Na przykład film „Europa, Europa" mogła nakręcić tylko Agnieszka Holland. Wcześniej spotkałem się z kilkoma reżyserami, ale nie mieli pomysłu na tę opowieść. Natomiast Agnieszka od razu taki sposób znalazła.

– Od pewnego czasu w Niemczech powstają filmy ukazujące II wojnę światową z niemieckiego punktu widzenia. Przez niektórych odbierane są wręcz jako rewizjonistyczne. Czy pan również dostrzega w nich próbę pisania historii na nowo?

– Filmy te ukazują biednych, skrzywdzonych Niemców, ale nie pokazują przyczyn takiego stanu rzeczy. Uważam, że takie zawężenie pola obserwacji jest bardzo niebezpieczne. Ja ze swoimi poglądami stoję po drugiej stronie barykady.

– Współczesne kino jest tylko jednym z wielu elementów multimedialnego świata. Skierowane w dużej mierze do masowej publiczności, nie stawia wysokich wymagań wobec widzów. Jego nadrzędnym celem staje się rozrywka.

– Prym wiodą filmy amerykańskie, które są jedną z gałęzi amerykańskiego przemysłu. By zrekompensować koszta, które zainwestowały w ich realizację wytwórnie, trzeba sprzedać mnóstwo biletów; film ma trafić do jak największej liczby widzów. Dlatego tak są przeładowane techniką i tak infantylne zarazem. W przypadku tych filmów to publiczność decyduje o wszystkim. Widzowie są pytani, co chcą zobaczyć, z jakim zakończeniem. Takie kino triumfuje dzisiaj na świecie.

– Wiem, że od 34 lat marzy pan o zrealizowaniu szczególnego filmu: chodzi o historię Golema. Dlaczego właśnie legenda o Golemie tak pana fascynuje?

– Zainwestowałem w ten film już 25 milionów euro; właśnie przedstawiono mi jedenastą wersję scenariusza. Być może pracować będzie przy nim moja córka, która również zaczyna realizować filmy. Dlaczego Golem? Ależ to na wskroś współczesna historia! Dzisiejsza technika jest tak zaawansowana, że umożliwia stworzenie robotów, które mogą powstać przeciwko swojemu stwórcy. W tym sensie Golem to ponadczasowa opowieść. ■

Dymek z papierosa

MARIA KORNATOWSKA

Palić albo nie palić – oto pytanie, które dzieli dziś świat na dwa wrogie obozy. Jedni w imię zasad demokracji bronią prawa tych, którzy pragną swobodnie palić, drudzy w imię tych samych zasad palić im zabraniają. Richard Klein, autor przewrotnej książeczki „Cigarettes Are Sublime", analizując rolę papierosów w literaturze i sztuce dowodzi, że już w XIX stuleciu nałóg palenia kojarzono z ciemną stroną istnienia, z grzechem, zbrodnią i śmiercią. Oglądaliśmy to potem w kinie: gangsterzy i mordercy, kobiety lekkich obyczajów i kobiety fatalne, ludzie egzystujący na marginesie porządnego społeczeństwa, na przykład artyści, występowali zazwyczaj z papierosem w zębach.

Przez długie lata papieros stanowił ważki środek filmowej ekspresji. Błyskał zdradliwie w ciemności, choćby u Hitchcocka, akcentował życiowy luz kowbojów, stanowił fundament męskiej wspólnoty („Chudy i inni" Kluby, 1966), odsłaniał skrywane cechy charakteru (głównie w trillerach).

Podawanie komuś ognia sugerowało cały wachlarz znaczeń. W przypadku najbardziej frapującym – podteksty erotyczne. Był to jeden z ulubionych chwytów filmowych, podobnie jak popielniczki pełne niedopałków – nieomylny znak wewnętrznego niepokoju i napięcia, szczególnie w stanach uczuciowych. Lub rytuał wypalania papierosa po udanym akcie miłosnym – znaczący moment dramaturgiczny.

Papierosy wydatnie wspomagały grę aktorską. Aktor wiedział, co robić z rękoma, jak nadać twarzy wyraz prawdziwie męski. Trudno wyobrazić sobie bez papierosa takiego Humphreya Bogarta lub Jeana Gabina.

Klein uważa, że ostra kampania antynikotynowa, oparta na nieustannym straszeniu zgubnymi skutkami palenia, wiąże się, zwłaszcza w Ameryce, z dużymi pieniędzmi zainwestowanymi w przemysł *zdrowego stylu życia*, a z drugiej strony – z właściwą purytanom wrogością wobec wszelkich form cielesnej przyjemności. Może trochę przesadza, ale coś w tym jest.

Strach okazał się silniejszy niż fascynacja *złem*. Papierosy znikły z filmów, zostawiając pustkę i żal. Kino zubożało. Utraciło jeden z tych dwuznacznych, niepokojących uroków, które stanowiły o jego magii.

Jedynie pod pretekstem rekonstruowania klimatu przeszłości reżyserzy zdobywają się jeszcze na odwagę pokazania papierosa na ekranie. Esteta Sam Mendes w „Drodze do zatracenia" (2002), prowokacyjni bracia Coen w „Człowieku, którego nie było" (2001), *zaangażowany* George Clooney w „Good Night, and Good Luck" (2005) robią to z wyraźną satysfakcją. U braci Coen żarzące się ogniki papierosów tworzą nastrój tajemnicy, sygnalizują toczącą się gdzieś poza nami grę, której reguł nigdy nie pojmiemy. Bohater Clooneya, sławny Edward R. Murrow, nie wyjmował papierosa z ust nawet na wizji. Dziennikarze palili w tamtych latach obowiązkowo. Taki był styl tej profesji. Ale srebrzyste dymki w czarno-białym filmie Clooneya spełniają jeszcze rolę dodatkową. Nadają publicystyce poetyckość.

JESTEM JAK KAMELEON

ZE SCENOGRAFEM **DANTE FERRETTIM** ROZMAWIA MACIEJ DOWGIEL

Klimat mrocznego dramatu kryminalnego „Czarna Dalia" Briana De Palmy, rozgrywającego się w latach 40. w Los Angeles, wzmacnia stylowa scenografia, której autorem jest Dante Ferretti. Jeden z najwybitniejszych dziś scenografów w kinie, jest laureatem Oscara 2006 za „Aviatora" Martina Scorsese i około 30 innych nagród, wśród nich – nagrody specjalnej za całokształt twórczości dla scenografa o szczególnej wrażliwości wizualnej, przyznanej mu na Camerimage 2006. Ferretti współpracował z Federico Fellinim (m.in. „Miasto kobiet", 1980; „A statek płynie", 1983; „Ginger i Fred", 1986) i reżyserami tak różnymi, jak Pier Paolo Pasolini (m.in. „Medea", 1968, „Salo, czyli 120 dni Sodomy", 1975), Terry Gilliam („Przygody barona Münchhausena", 1988), Jean-Jacques Annaud („Imię róży", 1986), Neil Jordan („Wywiad z wampirem", 1994). W Hollywood szczególnie owocnie kształtuje się jego współpraca ze Scorsesem, któremu towarzyszy od „Wieku niewinności" (1993); dla filmu „Kundun" projektował także kostiumy.

– Jako scenograf kreuje pan całą stronę wizualną filmu. Czy to znaczy, że jeszcze przed pierwszym klapsem widzi pan w wyobraźni, jak film będzie wyglądał?

– Oczywiście, muszę sobie wszystko wizualizować przed nakręceniem. Robię szkice, a później swoją wizję omawiam z reżyserem i operatorem. Wszystko przenosi się najpierw na papier, później robi się modele. Potem, po wybudowaniu dekoracji, zabieramy się do kręcenia filmu.

– Z wykształcenia jest pan architektem. Czy znajomość zasad i możliwości budownictwa pomaga, czy wręcz przeciwnie – ogranicza fantazję scenografa?

– Profesja architekta bardzo pomaga. Czasem nie wiem, co mam robić, ale to, że jestem architektem, w żadnym razie nie ogranicza mojej fantazji. Fantazję ogranicza brak wiedzy. Znajomość architektury może nie jest najważniejsza w filmach fantastycznych, ale trzeba wiedzieć, jak zbudowane są prawdziwe budynki. Zawsze zaczyna się od czegoś, co się zna, a dopiero później rozwija się wyobraźnię.

– A czy jest pan także historykiem? Rozpiętość epok w filmach, do których tworzył pan scenografię, jest ogromna.

– Wszystko tak naprawdę zależy od filmu. Jest się uzależnionym od stylu danej epoki. Najpierw więc muszę mieć wiedzę na ten temat, dopiero potem używam wyobraźni. Architektura i malarstwo są podstawą przy tworzeniu dekoracji. Dzięki malarstwu można dotrzeć do głębi obrazu, który nas interesuje.

– Podobno od dziecka marzył pan o projektowaniu dekoracji filmowych. Czy to było marzenie o kreowaniu lepszego, piękniejszego świata?

– Nie, moim marzeniem nigdy nie było kreowanie własnego czy lepszego świata. W mojej pracy muszę zawsze odzwierciedlać świat, który wyobraził sobie reżyser. Ale, powtarzam, wszystko zależy od filmu, jaki się robi. Właściwie to najbardziej lubię tworzyć dekoracje jak ze snu. Przez kilkanaście lat pracowałem z Fellinim, zrobiłem z nim wiele filmów. Każdego ranka na planie Fellini pytał mnie, co mi się śniło w nocy. Na początku odpowiadałem: nic. Po jakimś czasie zacząłem wymyślać sny. Zawsze je wymyślałem. W końcu Federico powiedział mi, że z jego własnymi snami i moimi wyobrażeniami snów stworzyliśmy nowy świat. To nie był lepszy świat. To był nasz świat – jego i mój.





LATA 30.: „AVIATOR" STEVENA SPIELBERGA

LATA 40.: „CZARNA DALIA" BRIANA DE PALMY



MALARSKI RENESANS: „DEKAMERON" P.P. PASOLINIEGO

– Dziś w tworzeniu oprawy plastycznej filmu dużą rolę odgrywa komputerowa technika projektowania.

– Takie unowocześnienia to proces normalny, świat zawsze idzie do przodu. Ja w swojej pracy łączę techniki stare i nowe. Moi współpracownicy pracują na komputerach. Robię szkice i mówię im, jakich efektów oczekuję, a oni robią model. Komputer jest bardzo ważny, ale nadal najważniejszy jest człowiek. Oczywiście, przy filmach, gdzie stosuje się wiele efektów specjalnych, komputer odgrywa rolę kluczową. Ale mnie nie interesuje praca tylko z komputerem. Może widownia to dzisiaj lubi, mnie to jednak nie wystarcza.

– Współpracował pan z największymi twórcami światowego kina: Fellinim i Pasolinim, Martinem Scorsese, a ostatnio Brianem De Palmą. Z którym z nich współpracowało się najlepiej?

– Na to pytanie nie ma odpowiedzi. Ze wszystkim pracowało mi się doskonale. Także z tymi, których pan nie wymienił. Pasolini, Fellini to moi mistrzowie, Scorsese to mój bohater. Chciałbym też współpracować z innymi, na przykład z Timem Burtonem, moim zdaniem to bardzo twórczy reżyser.

– Rola scenografa jest bezpośrednio związana z pracą operatora. To pan jako scenograf zapełnia przestrzeń, po której porusza się kamera. Jak w rzeczywistości wygląda to porozumienie?

– To bardzo ważne, żeby pracować razem. Operator wynajduje lokalizację, przestrzeń filmu. Operator, scenograf, kostiumolog muszą pracować razem. Wspólnie tworzymy wizualną stronę filmu. Ale jako scenograf muszę być jak kameleon: zmieniam kolory, przeskakuję z jednego świata do drugiego. Podoba mi się takie zmienianie skóry, chociaż nigdy nie wiem, czy zmiana będzie trwała. Ale lubię zmiany. Nie traktuję tego jako trudności. To raczej wyzwanie, niesamowicie ekscytujące wyzwanie.

– Takim wyzwaniem był chyba także hollywoodzki film *noir* – „Czarna dalia", który wchodzi na polskie ekrany. Gdzie szukał pan inspiracji?

– W samym Los Angeles. Obejrzałem wiele filmów tam nakręconych, no i wiele filmów amerykańskich z lat 1940. Kocham kino w konwencji *noir*.

– Trudno uniknąć pytania czy w Hollywood pracuje się panu lepiej niż we Włoszech? Mechanizmy produkcji są przecież znacząco różne.

– Podoba mi się praca wszędzie tam, gdzie robi się kino! ■



RECENZJA Z FILMU „CZARNA DALIA" NA STR. 89

SCENOGRAFOWIE

PIOTR ŚMIAŁOWSKI

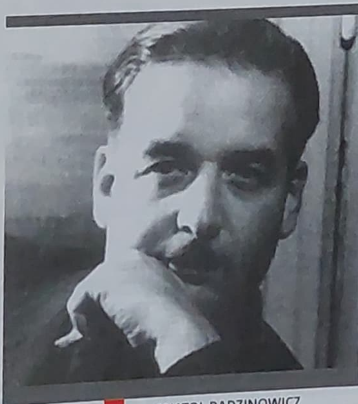
Organizatorzy trwających w tym roku obchodów pięćdziesięciolecia polskiej szkoły filmowej sukcesywnie przypominają najważniejsze filmy tego nurtu i ich twórców. Obok sylwetek reżyserów, scenarzystów, operatorów i autorów muzyki pojawiły się także biogramy dwóch scenografów: Romana Manna i Anatola Radzinowicza. Mann projektował scenografię m.in. do filmów Andrzeja Wajdy: „Pokolenie", „Kanał" i „Popiół i diament", także do „Krzyża Walecznych" Kazimierza Kutza. Radzinowicz – do „Trzech kobiet" Stanisława Różewicza, „Zamachu" Jerzego Passendorfera i „Jak być kochaną" Wojciecha Hasa. Lecz zanim przyczynili się wkładem swej pracy do sukcesów szkoły polskiej, tworzyli też po wojnie, prawie z niczego, podwaliny polskiej scenografii filmowej.



MODELE W AKCJI: „ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA" (1953) W. JAKUBOWSKIEJ

Byli rówieśnikami – obaj urodzili się w 1911 roku. Studia ukończyli w drugiej połowie lat 30. Radzinowicz – Wydział Budownictwa Naziemnego Wyższej Szkoły Technicznej w Pradze, Mann – Wydział Architektury Politechniki Lwowskiej i Staatliche Kunstgewerbeschule w Wiedniu. Na plan filmowy trafili jeszcze w czasie studiów jako adepci, jednak ich dobrze rokujące pierwsze kroki w zawodzie scenografa przerwała wojna. Lecz po kilkuletniej zawierusze wojennej, gdy znaleźli się w Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, stali się już głównymi autorami oprawy plastycznej fabularnych projektów rodzimej kinematografii. To dzięki nim po 1945 roku rodziła się i rozwijała polska scenografia filmowa.

Radzinowicz debiutował nieco wcześniej niż Mann. Po rocznej pracy w łódzkim oddziale Polskiego Radia – na którą zdecydował się, gdyż kinematografia nie rozpoczęła jeszcze wówczas produkcji – zatrudnił się za namową Aleksandra Forda jako scenograf w powstającej w tym mieście wytwórni filmowej. Stanisław Wohl i Józef Wyszomirski zaproponowali mu współpracę przy „Dwóch godzinach", a Leonard Buczkowski – przy „Zakazanych piosenkach". Koncepcje scenograficzne tych dwóch filmów różnią się zasadniczo. W „Dwóch godzinach", ukazujących ludzi naznaczonych przez wojnę, scenografia staje się niejako zobrazowaniem i dopełnieniem stanu psychiki bohaterów. Niewielkie przestrzenie, ciemne barwy przedmiotów i budynków, towarzyszące im cienie tworzą nastrój przygnębienia i swoistego osaczenia. Już w tym filmie Radzinowicz ujawnił swoje zamiłowanie do stylistyki ekspresjonistycznej.


ANATOL RADZINOWICZ


ROMAN MANN (Z PRAWEJ) I ASYSTENT J. SKRZYPIŃSKI

Scenografia „Zakazanych piosenek" była natomiast na wskroś realistyczna. Przy projektowaniu dekoracji Radzinowiczowi pomagali przedwojenni scenografowie – Józef Galewski i Czesław Piaskowski, lecz to nazwisko Radzinowicza znalazło się później na pierwszym miejscu w czołówce. Ekipa stanęła przed niezwykle pracochłonnym zadaniem, jakim było odtworzenie zabudowań okupacyjnej Warszawy. W 1946 roku, gdy kręcono film, stolica po Powstaniu i wyburzeniu miasta przez hitlerowców była jeszcze zupełnie zrujnowana. Radzinowicz wybudował więc obok łódzkiej wytwórni repliki warszawskich ulic: Boduena, Jasnej, Szpitalnej i ogromny fronton budynku Filharmonii. Dekoracje te – oprócz tego, że same w sobie nasuwały widzom odpowiednie skojarzenia z tamtą nieistniejącą już Warszawą – były jednym z ważniejszych elementów budujących charakter głównych postaci filmu. Uliczni wykonawcy zakazanych piosenek, grający na ulicach muzycy byli jakby zrośnięci z krajobrazem miasta. Warszawa – co zostało świetnie wyrażone na przykład w scenie, gdy muzycy grają na stopniach Filharmonii – budowała ich tożsamość. Zresztą nie tylko Warszawa. W urządzeniu mieszkania, w którym odbywają się potajemnie koncerty muzyki Chopina, widać ślad przedwojennej Polski, po której pamięć – czego nie można było oczywiście wyrazić wprost – próbują podtrzymać bohaterowie.

W kolejnym filmie Buczkowskiego, „Skarb" – komedii rozgrywającej się w tuż powojennej Warszawie – Radzinowicz nadał realistycznej scenografii jeszcze wyraźniejsze znaczenia: dekoracje opisują środowisko, z którego wywodzą się bohaterowie i – jak to ujął sam autor projektu w notatkach – podbudowują cechy psychologiczne każdego z nich. Wynajmowane mieszkanie, gdzie żyje obok siebie w ogromnej ciasnocie spory tłumek przypadkowych lokatorów, jest obwieszone i zagracone najprzeróżniejszymi przedmiotami oraz sprzętami. Radzinowicz, projektując to pomieszczenie, uchwycił ówczesną potrzebę gromadzenia rzeczy bez względu na ich przydatność, pokazał jak ludzie chcieli nadrobić straty spowodowane wojną.

Filmem, który niejako zaprzepaścił interesujące scenograficzne założenia Radzinowicza, były natomiast „Jasne łany" Eugeniusza Cękalskiego – w założeniu mające ukazać prawdę o ówczesnej polskiej wsi. Radzinowicz – na podstawie bogatej dokumentacji zdjęciowej – starał się wykreować obraz wszechogarniającej wiejskiej biedy. W ujęciach rozpadających się chat i ciasnych izb przenika się styl realistyczny z naturalizmem, lecz zamysł ten spłaszczają zdjęcia, które za bardzo upiększają każdy szczegół.

Mimo tego pojedynczego artystycznego niepowodzenia, Radzinowicz nie miał w tamtym czasie sobie równych. Mann zaczynał pracę scenografa właśnie pod jego skrzydłami, asystując przy projektowaniu dekoracji do średniometrażowego filmu „Nawrócony" Jerzego Zarzyckiego z 1947 roku. Wkrótce – już jako równorzędni współpracownicy – stworzyli imponujący obraz śląskiej huty i kopalni w „Stalowych sercach" Stanisława Urbanowicza. Ale dla Manna przełomowa okazała się propozycja zaprojektowania scenografii w „Ostatnim etapie" Wandy Jakubowskiej. Bo choć zdjęcia kręcono na terenie autentycznego obozu w Oświęcimiu, sam obóz był wówczas zupełnie zdewastowany. – *Zostały już tylko puste kamienne bloki, których nie dało się rozszabrować* – wspominała Jakubowska. Wiele obiektów Mann musiał więc budować od podstaw. Zrekonstruował sześć drewnianych baraków, ich wnętrza, prycze, a także obozowe ogrodzenie i druty. Jego scenografia jest przede wszystkim niezwykle sugestywna. Nie można chyba mówić w tym przypadku o kreacji; raczej o najwyższej klasy odwzorowaniu, które sprawiło, że wielu byłych więźniów Oświęcimia, obecnych na premierze filmu i wypowiadających się później dla ówczesnej prasy, było przekonanych, że widoczne w „Ostatnim etapie" budynki i wnętrza są autentyczne.

Kolejne propozycje znacznie rozwinęły kunszt Manna. W „Domu na pustkowiu" Jana Rybkowskiego jego dekoracje eksponowały najważniejsze zamierzenie reżysera, by tytułowy dom dwóch kobiet i życie, które się w nim toczy, odcinały się wyraźnie od dra- ›

matu wojny rozgrywającego się na zewnątrz. Wszystko, co wewnątrz, jest uporządkowane, wypełnione znanymi i bliskimi bohaterom przedmiotami, budującymi – jak się później okaże, złudne – poczucie bezpieczeństwa. Z kolei w „Robinsonie warszawskim" Jerzego Zarzyckiego Mann stworzył przejmujący obraz morza gruzów, w których ukrywa się ocalały po Powstaniu Piotr Rafalski. Część zdjęć nakręcono w plenerze, w autentycznych ruinach Starówki, które jednak – jak mówił w czasie realizacji „Robinsona" Zarzycki – *tak się „zestarzały", że trzeba je było odpowiednio „ucharakteryzować", aby mogły odegrać swoją rolę w filmie.* Główne sceny wyburzania budynków nakręcono we Wrocławiu. Do części zimowej filmu Mann stworzył oddzielne dekoracje w atelier, charakteryzujące się ogromnym bogactwem szczegółu, a przy tym na wskroś surowe.

Scenografia „Robinsona..." utrwalała zmienne i ulotne nastroje bohatera, w którym w różnych sytuacjach rodzi się i gaśnie nadzieja na ocalenie. Gruzy są bowiem jednocześnie schronieniem przed Niemcami, którzy plądrują miasto, oraz swoistym piekłem, gdzie w każdej wnęce czai się niebezpieczeństwo. Mann poprzez swoje dekoracje przedstawia także agonię całego miasta, które po Powstaniu było równane z ziemią, pozbawiane swoich najcenniejszych dóbr, budujących jego wielowiekową świetność.

W omówieniach filmu Zarzyckiego – a właściwie jego ocenzurowanej wersji, „Miasto nieujarzmione" – dużo miejsca poświęcono opisowi pracy Manna. Już wówczas, gdy mówiło się o najwybitniejszych polskich scenografach, jego nazwisko wymieniano jednym tchem z nazwiskiem Radzinowicza. Tak będzie również w kolejnych latach. – *Radzinowicz był niezwykle poukładany, zdyscyplinowany, odpowiedzialny* – wspominała asystentka scenografa, Lala Blaszyńska. – *Ale był również Mann, którego kreska miała cudowną moc. Obaj byli wielkimi, ale jakże różnymi artystami. Jednemu reżyserowi odpowiadał twardy i mocny styl Radzinowicza oparty na fachowym rzemiośle, ale twardej i ciężkiej ręce. A innemu Mann.*

Żeby każdemu z nich oddać sprawiedliwość, muszę ich wspominać właśnie we wzajemnej relacji (...) – pisał we wspomnieniu Jerzy Groszang – *Manna cechowała nieskazitelność smaku, wyrafinowane poczucie koloru i pewna dezynwoltura artystyczna. Nie był tytanem pracy, pojawiał się jak motyl, kreował zasadniczy kształt i jak motyl znikał, resztę pozostawiając „personelowi". Jego projekty często bywały autonomicznym dziełem sztuki. Anatol to była zupełnie inna substancja, z pewnością nie motyl, to raczej nosorożec tratujący opór materii, zwierzęco zawzięty na robotę, lubił przedsięwzięcia trudne technicznie, z pewnością przyczynił się do rozwoju tzw. technik kombinowanych, gdzie trzeba było zastosować swoiste tricki wizualne, jak choćby dekoracje perspektywistyczne.*

Swoją wiedzę o wspomnianych technikach Radzinowicz poszerzył przede wszystkim podczas pracy nad „Ulicą Graniczną" Aleksandra Forda, którą kręcono w czeskim studiu filmowym w Barrandovie. Odpowiadał przy tym filmie za budowę dekoracji, głównym scenografem był natomiast Stepan Kopecky – jego mistrz z czasu studiów, u którego asystował przy projektowaniu oprawy plastycznej do „Golema" Juliena Duviviera z 1936 roku.

Przy „Ulicy Granicznej", opowieści o skomplikowanych stosunkach polsko-żydowskich czasu wojny, stosowano różnego rodzaju zastawki – na przykład w scenach, gdy z murów getta widać ciągi ulic po aryjskiej stronie. Radzinowicz użył wprawdzie tej techniki już w „Dwóch godzinach", ale na dużo mniejszą skalę. Poza tym nie była ona jeszcze wówczas w Polsce popularna. Dekoracje budowano u nas wtedy jeszcze najczęściej w skali 1:1, a wiele z nich nie było jedynie prostymi atrapami, lecz budowlami wykonanymi z prawdziwego drewna lub cegieł.

Współpraca Radzinowicza z Kopeckym przy „Ulicy Granicznej" zaowocowała przede wszystkim wstrząsającymi scenami zagłady getta. Podczas walk powstańczych świat przedstawiony – podobnie jak postawy niektórych bohaterów – wyraźnie się deformuje. Pewna część miasta po prostu umiera. Podobną w stylistyce scenografię Radzinowicz zaprojektuje do jednego z kolejnych filmów Forda, „Piątka z ulicy Barskiej". Ukazana tu Warszawa to powojenne zgliszcza i ruiny, w których na nowo rodzi się życie. Ludzie – niczym mrówki – wydrążyli sobie wśród zwałów cegieł, kamieni i powyginanych żelaznych prętów wąskie ścieżki, którymi się przemieszczają. Tworzą też pierwsze namiastki mieszkań, do których wchodzi się wprost z ogarniętego pyłem i brudem dworu. Te izby to piwniczne jamy, gdzie w ciasnocie suszy się pranie, a tuż obok gotuje obiad. Mimo to, miejsca te mają swoją specyficzną romantykę – podobnie jak gołębnik, w którym chłopcy spotykają się na narady.

„Piątka..." ukazywała także budowę Trasy W-Z. – *Niezupełnie zdawałem sobie sprawę, co mnie czeka* – mówił o pracy nad tą częścią filmu Radzinowicz. – *W okresie przygotowawczym nikt z ekipy (...) nie przypuszczał, że będzie możliwe nakręcenie wszystkich scen budowy Trasy W-Z w jakiejkolwiek dekoracji. Zdawało nam się, że część zdjęć dokonana zostanie na terenie jakiejś prawdziwej budowy, przypominającej Trasę. Jednak warunki zmusiły nas do porzucenia tej myśli. Dekoracje okazały się konieczne. Przy ich budowie najtrudniejszą, największą pracą byłoby wykonanie ogromnego wykopu ziemnego. A jednak wykop powstał, tyle że sposobem odwrotnym: nie przez wykopanie terenu, a poprzez narzucenie skarp.*

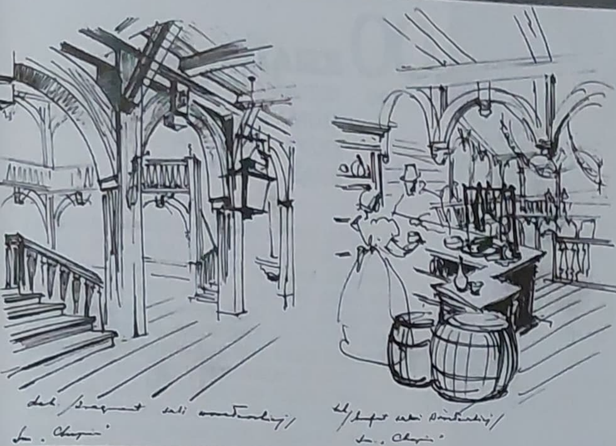


„OSTATNI ETAP" (1948): OBÓZ AUSCHWITZ. SCENOGRAFIA ROMANA MANNA

Radzinowicz zaprojektował także makiety Kościoła św. Anny – groźba jego zawalenia była jednym z elementów dramaturgii filmu – i ruiny kamieniczek, które były widoczne nad tunelem budowanej Trasy. Filmowano je metodą tzw. domakietki.

Obraz budowy w filmie Forda odbiegał od socrealistycznych założeń, które wówczas dominowały. Sceny ciężkiej pracy zawierają w sobie rys prawdy – towarzyszy im pewna nerwowość i wyraźne zmęczenie bohaterów. Na ten efekt wpłynęła także kolorystyka obrazu – „Piątka..." była jednym z pierwszym filmów barwnych – oparta na ciemnych sepiach, brązie i zieleniach wpadających w szarości.

Inna jest kolorystyka „Przygody na Mariensztacie" Leonarda Buczkowskiego: dominujące zbyt jasne i ciepłe barwy, wpadające niekiedy w kicz, miały wyrażać nastrój propagandowego optymizmu. W „Przygodzie..." – podobnie jak w filmie Forda – jednym z głównych motywów fabularnych była odbudowa Warszawy.



SZKICE ROMANA MANNA DO „MŁODOŚCI CHOPINA" (1952)

Radzinowicz i Mann: obaj byli wielkimi, ale jakże różnymi artystami.



„ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA": DEKORACJA ANATOLA RADZINOWICZA

Dekoracje autorstwa Manna mają w sobie jednak wiele cech socrealistycznej typowości. Poza tym – co szczególnie razi – jest w nich coś z wymuskanego, plakatowego rysunku z tamtych czasów: murarze budują ścianę z czyściuteńkich cegieł.

Lecz Mann projektował także dekoracje do rozgrywających się w XIX wieku „Młodości Chopina" Aleksandra Forda (nakręconej pomiędzy „Ulicą Graniczną" a „Piątką z ulicy Barskiej") i „Warszawskiej premiery" Jana Rybkowskiego – ukazującej okoliczności wystawienia w stolicy „Halki" Stanisława Moniuszki.

Pracując nad scenografią tych filmów Mann w istocie pieczołowicie odtwarzał całe bogactwo stylu minionej epoki. W „Warszawskiej premierze" centralnym miejscem akcji był Teatr Wielki. Niestety, oryginalne plany Corazziego, twórcy gmachu, zaginęły w czasie wojny. Zachowały się jedynie zdjęcia tych planów, które wykonał kiedyś dla celów badawczych Piotr Biegański – znawca architektury Warszawy. Na podstawie zaledwie kilkunastu fotografii Mann zbudował makietę wnętrza opery i naturalnej wielkości fronton. Jego dekoracje żyją, nie ma w nich śladu muzealności, Mann nie bał się bowiem *szpecić* swojej scenografii. W scenach rozgrywających się na warszawskiej ulicy – będącej przecież makietą – na bruku leży prawdziwe błoto, fasady domów są brudne.

W „Młodości Chopina" – filmie, którego akcja toczy się w bardzo wielu miejscach – Mannowi udało się przedstawić różnorodność tła historycznego, które pośrednio wpływało na kształtowanie się osobowości polskiego kompozytora. Wiele pojawiających się w filmie wnętrz – jak choćby sala Wrocławska, salon u Witwickiego czy Kawiarnia Madame Brzezińskiej to autorskie koncepcje plastyczne Manna. Nie istniała bowiem żadna dokumentacja tych miejsc lub niemożliwe było dokładne ich odtworzenie. Z kolei dekoracje ulic Paryża oraz Warszawy to skomplikowane kombinacje zastawek, dzięki którym można było wybudować zaledwie kilkanaście budynków, a na ekranie osiągnąć efekt ich potrojenia. Oprawa plastyczna do tych dwóch filmów kostiumowych to z pewnością najwybitniejsze prace Manna z tamtego czasu.

Niestety, podobnego sukcesu nie osiągnął Radzinowicz, tworząc scenografię do „Żołnierza zwycięstwa" Wandy Jakubowskiej. Była to jednak wina propagandowego charakteru filmu. Projekty samych dekoracji były bowiem nad wyraz ambitne. Radzinowicz wybudował ponad osiemdziesiąt różnych wnętrz i kilkanaście dekoracji plenerowych. Wiele z nich pojawiało się w filmie tylko na chwilę, a mimo to można w nich zauważyć najbardziej charakterystyczne cechy pewnych czasów i miejsc. Atmosfera, w jakiej powstawał „Żołnierz zwycięstwa" – już od momentu, gdy poprawki do scenariusza zaczął wnosić marszałek Rokossowski – wykluczała jednak prawie zupełnie twórcze działanie. – *Byłem asystentem scenografa* – mówił Jarosław Świtoniak. – *Robiliśmy makiety samolotów. Wszystkie boje lotnicze, naloty były robione na makietach. Silniki montowaliśmy tak, by latały, by sprawiały wrażenie prawdziwych. Makiety czołgów robiliśmy według projektów dwóch radzieckich specjalistów – Fircowa i Griwcowa. Były to niezłe szuje. Trzymali nas po godzinach, kazali biegać do bibliotek w celu uzupełnienia naszej wiedzy o ich czołgach.*

Lecz byli także tacy, który doceniali pracę Radzinowicza. – *Do „Żołnierza zwycięstwa" wybudował Anatol pod Lwówkiem całą hiszpańską wieś z okresu wojny domowej* – wspominał Kurt Weber, który był przy tym filmie szwenkierem – *Obecni przy filmie doradcy, republikańscy generałowie (emigranci), byli rozrzewnieni widokiem dalekiej ojczyzny u podnóża Karkonoszy.*

Film Jakubowskiej bardzo wyraźnie pokazuje złożoność materii kina, gdzie udane elementy tracą znaczenie, jeśli nieudana jest całość. Tak było ze scenografią „Żołnierza...". Mimo to widać w tych dekoracjach – szczególnie w części pierwszej, „Lata walki" – że Radzinowicz umiał ukazać nie tylko polskie realia. W „Opowieści atlantyckiej", którą Jakubowska nakręciła bezpośrednio po „Żołnierzu...", stworzył obraz dżungli wietnamskiej wraz z różnorodną tropikalną roślinnością. – *Ktoś ze znajomych, będąc w Wietnamie, pokazywał zdjęcia wykonane w zaprojektowanej przeze mnie dżungli – pytano go, w jakiej części Wietnamu zrobiono te fotografie* – wspominał Radzinowicz. – *To satysfakcja dla scenografa, gdy realistyczne projekty tak łudząco przypominają rzeczywistość.*

Radzinowicz był w tamtym czasie szczególnie dumny z dekoracji do „Opowieści...". Miały one dla polskich widzów nawet pewne cechy dokumentu. Dziś są jedyną wartością tego socrealistycznego filmu. Nadchodził jednak czas przemian. Radzinowicz zacznie wkrótce współpracę ze Stanisławem Różewiczem, a Mann zaprojektuje wpisujące się w neorealistyczną poetykę dekoracje do „Celulozy" i „Pod gwiazdą frygijską" Jerzego Kawalerowicza.

Gdy w pełni wybuchnie polska szkoła filmowa, rozpocznie się dla Manna i Radzinowicza następny, jakże owocny etap drogi twórczej. Będą już mieli także następców, których kształcili: Jana Grandysa, Jarosława Świtoniaka, Jerzego Skrzepińskiego, Romana Wołyńca. Ku swojemu zadowoleniu przestaną być monopolistami w filmowej scenografii. Nie przestaną być jednak jej głównymi twórcami.

PIOTR ŚMIAŁOWSKI

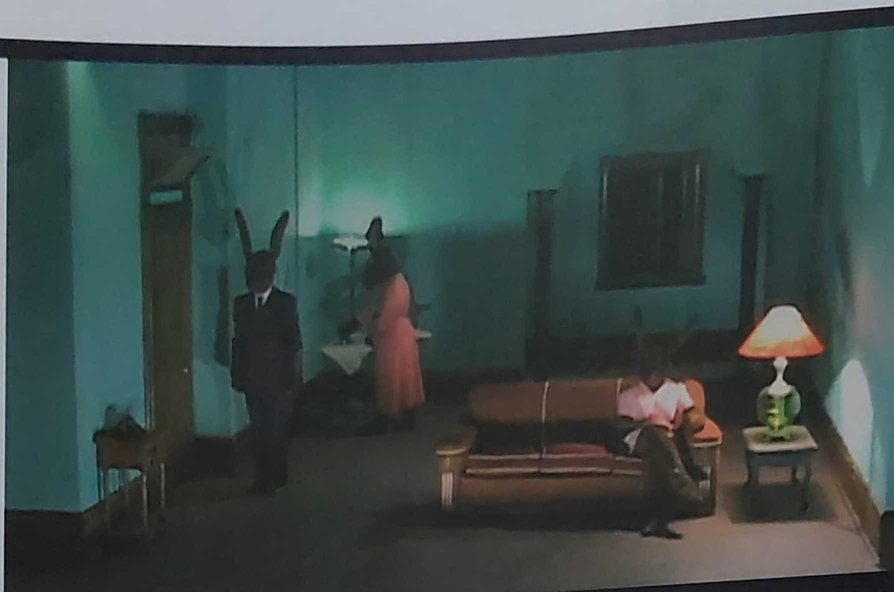
Roman Mann zginął tragicznie w 1960 roku w Zakopanem. Anatol Radzinowicz został zmuszony do wyjazdu z Polski w 1968 roku. Zmarł w 1994 roku w Niemczech.

recenzje



LAURA DERN, JUSTIN THEROUX

REŻYSERIA, SCENARIUSZ I MONTAŻ **DAVID LYNCH**. ZDJĘCIA **ODD-GEIR SAETHER**. KIEROWNICTWO ARTYST. **CHRISTINE WILSON, WOJCIECH WOLNIAK**. DEKORACJE **MELANIE REIN**. KOSTIUMY **HEIDI BIRENS, KAREN BAIRD**. WYKONAWCY **LAURA DERN** (NIKKI/SUE), **JEREMY IRONS** (KINSLEY, REŻYSER), **JUSTIN THEROUX** (DEVON/BILLY), **HARRY DEAN STANTON** (FREDDIE), **GRACE ZABRISKIE** (SĄSIADKA), **KRZYSZTOF MAJCHRZAK** (WIDMO), **KAROLINA GRUSZKA** (ZAGUBIONA DZIEWCZYNA), **TERRYN WETSBROOK, JULIA ORMOND, PETER J. LUCAS, NASTASSJA KINSKI, DIANE LADD, WILLIAM H. MACY, LAURA HARRING, IAN ABERCROMBIE, LEON NIEMCZYK**. PRODUKCJA **MARY SWEENEY, DAVID LYNCH – INLAND EMPIRE PRODS., CAMERIMAGE 2, ASYMMETRICAL PRODS., USA – FRANCJA – POLSKA 2006**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT. CZAS 179 MIN**



TELEWIZYJNY SEN?

INLAND EMPIRE

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

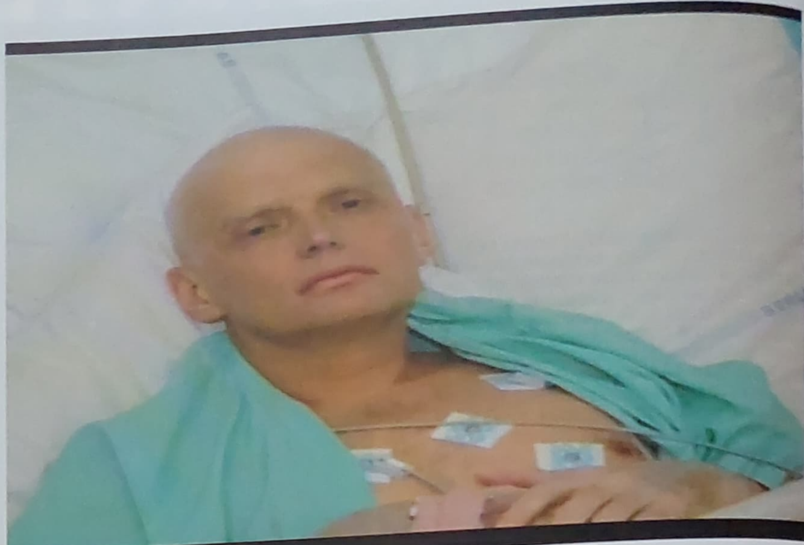
Podobno David Lynch pokochał samo brzmienie słów Inland Empire. Jest to nazwa obszaru na wschód od Los Angeles County, obejmującego Riverside i San Bernardino County, ale geograficzne szczegóły nie mają żadnego odniesienia do filmu. Tytuł traktować można tak, jak niegdyś manifestacyjnie surrealistyczny tytuł filmu Buñuela „Pies andaluzyjski": na ekranie żaden pies się nie pojawia. Można też odczytać go jako metaforę nieogarnionego obszaru podświadomości. W warstwie dosłownej akcja filmu toczy się w Hollywood, ale to tylko brama wiodąca z filmowego planu w głąb snów z charakterystyczną dla Lyncha scenerią. To labirynt mrocznych korytarzy, zimnych pokojów hotelowych, wielkomiejskich ulic nocą – ale także zimowy polski krajobraz. Motyw polski to nowa fascynacja Lyncha, rezultat podróży do Łodzi i związków z festiwalem Camerimage (nb. związanym z produkcją tego filmu). Istotne jest, że niezależnie od różnorodnej materii Lynch wydaje się bardziej swobodny niż w poprzednich filmach, bardziej nawet niż w „Mullholand Drive" czy serialowym „Twin Peaks". W sensie czysto technicznym pozwala mu na to cyfrowa kamera, nadzwyczaj ruchliwa, faworyzująca długie i niezwykłe ujęcia, a przede wszystkim ogromne zbliżenia. Ta technika, z entuzjazmem użyta przez reżysera po raz pierwszy, ma też swoje negatywne strony, o których wiedzą specjaliści. Laik zauważa przede wszystkim zmniejszoną intensywność barw. Tak charakterystyczne dla Lyncha czerwone kotary są dziwnie przyblakłe; generalnie obraz gubi szczegóły i tonie we wszechobecnym mroku. Trochę zbyt mechanicznie podkreśla to nastrój tajemnicy. Dla jego osiągnięcia bardziej istotny jest sam sposób prowadzenia narracji i hipnotyczny dźwięk – pełna powtórzeń, nadzwyczaj wypracowana ścieżka dźwiękowa.

Lynch realizował ten film ponad dwa lata. Zaczął go bez scenariusza, w trakcie kręcenia dowolnie wydłużał sekwencje, nie ograniczany kamerą i pozwalał sobie na wprowadzanie coraz to nowych motywów, wątków czy osób, nie szukając dramaturgicznej logiki. Na tej zasadzie powtarza się na przykład szczególnie dziwaczna scena jak ze statycznie filmowanego telewizyjnego *sitcomu*: w obojętnym wnętrzu troje ludzi z głowami królików wymienia banalne kwestie przy akompaniamencie nagranego śmiechu. Kiedy jednak wszyscy troje – dwóch mężczyzn i kobieta – zwracają się w jedną stronę i nieruchomieją w oczekiwaniu, wrażenie niesamowitości jest porażające. Lynch jest mistrzem w wywoływaniu szarpiącego niepokoju jakby mimochodem, poprzez nagłe zawieszanie sytuacji. Nie troszczy się przy tym o żadną ciągłość. O czym jest ten trzygodzinny film? Tylko początkowo odczytuje się zarys akcji: aktorka Nikki Grace (Laura Dern) otrzymuje rolę w filmie, o którym dowiaduje się, że jest powtórką polskiego *filmu przeklętego* – i to najdosłowniej, bo obłożonego cygańskim przekleństwem – i nie ukończonego, ponieważ para głównych aktorów została zamordowana. O wszystkim tym informuje ją dziwaczna sąsiadka (w tej roli wkracza naprawdę niezwykła Grace Zabriskie), ostrzegając, że znowu wydarzyć się może *pierdolone brutalne morderstwo*. I że dzisiaj jest jutro. Nikki nie rezygnuje jednak z filmu, a ciąg skomplikowanych wydarzeń sugeruje, że to początek mentalnej wędrówki. Dokąd? Drzwi w nieukończonej dekoracji hollywoodzkiego studia prowadzą donikąd, ale w istocie otwierają się za nimi alternatywne rzeczywistości. Nikki przechodzi z jednej w drugą, zmienia przy tym osobowość.

– *Spójrz na mnie i powiedz, czy już mnie znałeś?* – pyta rozpaczliwie. Choć usiłuje pozostać sobą, identyfikuje się z przyjętą w filmie rolą kobiety imieniem Sue, to znów świadomie zachowuje się jak aktorka grająca Sue. Ale jej twarz wykrzywia często grymas przerażenia, którego źródło pozostaje niewidoczne. Ta wędrówka odbywająca się z intensywnością koszmaru musi, zgodnie właśnie z logiką koszmaru, prowadzić do śmierci. Pytanie czy śmierć na hollywoodzkiej Ścieżce Sławy wśród koczujących tam obojętnych ćpunów będzie prawdziwa? W tym filmie wszystko jest płynne, nie znajduje zakotwiczenia w żadnej realności. Spotkałem się nawet z opinią, że w ten sposób Lynch uświadamia nam, odbiorcom, istotę świata, który najdosłowniej tonie w gęstniejącej mgle filmowych i telewizyjnych obrazów.

Sceny polskie należą może do *przeklętego* filmu. Chyba nie wszystkie, niektóre robią wrażenie podpatrzonej realności, jakby wyrwane z innego ciągu wydarzeń. W tym świecie błąka się złowieszczy, mocarny mężczyzna (Krzysztof Majchrzak), nazwany w czołówce Widmem, morderca kobiet. W szczególnie przerażającej scenie spotkania z Nikki/Sue, na jego twarz niczym maska nakłada się odbicie jej wykrzywionej strachem twarzy. Jest także polska Zagubiona Dziewczyna (Karolina Gruszka), którą zaczepia morderca i która nieoczekiwanie pojawia się wśród prostytutek na hollywoodzkim bulwarze. Tańczące i śpiewające prostytutki to charakterystyczny motyw surrealistycznego kabaretu Lyncha. Ten kabaret mieści się w rzeczywistości równoległej, równie odrębnej w świecie budowanym na ekranie, jak kołacząca się gdzieś rzeczywistość mitu i wciąż obecna rzeczywistość filmu. Te światy łączą tylko *dziury* wyobraźni. Z perwersyjną wulgarnością mówi o tym delikatna japońska narkomanka w objęciach czarnoskórego włóczęgi, opowiadając o prostytutce, która nie mogła zaleczyć *dziury w waginie otwierającej się na jelita*. Surrealistyczna, dysfunkcjonalna anatomia. Anatomia szalonego świata Davida Lyncha, irytująco wyzbytego oczywistych sensów, pełnego tajemnic bez rozwiązania, a przecież bardziej niż jakiekolwiek inny pobudzającego wrażliwość. – *Może za parę lat będziemy mówić o „Inland Empire" jako o prostej historii?* – to słowa samego twórcy, które dziś jednak przyjąć trzeba jeszcze na wiarę. ■

Bunt. Dieło Litwinienki
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **ANDRIEJ NIEKRASOW, OLGA KONSKA**. ZDJĘCIA **MARTIN WINTERBAUER, SIERGIEJ CIKANOWICZ, MONIKA PREISCHL, DMITRIJ OGAY, COLIN ROGAL, CEDRIC FONTAN**. UDZIAŁ BIORĄ **ALEKSANDR LITWINIENKO** (ZDJĘCIA ARCHIWALNE), **BORYS BIERIEZOWSKI, MARINA LITWINIENKO, ANNA POLITKOWSKA** (ZDJĘCIA ARCHIWALNE), **WŁADIMIR PUTIN**. PRODUCENT **OLGA KONSKA**. PRODUKCJA **DREAMSCANNER PRODUCTIONS, WLK. BRYTANIA – ROSJA 2007**. DYSTRYBUCJA **BEST FILM**. CZAS **105 MIN**


ALEKSANDR LITWINIENKO

BUNT. SPRAWA LITWINIENKI

JERZY PŁAŻEWSKI

Dokumentalne filmy pełnometrażowe nie są specjalnością Cannes, ale od zdobycia Złotej Palmy przez „Fahrenheit 9/11" Michaela Moore'a pojawiają się tu coraz częściej. Warunkiem jest albo doniosły, powszechnie dyskutowany temat, albo oryginalna forma. Oba te warunki spełnił odważny film Olgi Konskiej i Andrieja Niekrasowa o sprawie Litwinienki.

Film spadł na Cannes niespodziewanie. Nie było go w ogłoszonym przed festiwalem programie, nie było go w codziennych doniesieniach już w trakcie imprezy, pojawił się dopiero na dwa dni przed końcem, przy ogromnym zainteresowaniu audytorium.

Oczywistym powodem przyspieszenia realizacji była śmierć Aleksandra Litwinienki, po otruciu go dawką polonu 210 w herbacie, którą wypił w towarzystwie przybyłego z Moskwy agenta służb specjalnych. Andriej Niekrasow interesował się Litwinienką od paru lat i zbierał dokumentalne materiały do filmu o tym politycznym uchodźcy, ale nie podejrzewał, że finał filmu będzie tak tragiczny.

Zadanie dokumentalistów było trudne. Nikt oczywiście nie sfilmował momentu wypijania szklanki śmiercionośnego napoju. Także generalne oskarżenie, formułowane od lat przez Litwinienkę, nie posiada niezbitych dowodów rzeczowych. Oskarżenie to zarzuca FSB (dawnej KGB), że aby zdobyć pretekst do drugiej wojny czeczeńskiej, wysadziło w Moskwie i na prowincji kilka domów mieszkalnych rozgłaszając, że było to dziełem islamskich terrorystów. Można powiedzieć, że film „Bunt" nie wykrywa żadnych nowych, sensacyjnych faktów. Ale dokonuje czegoś ogromnie doniosłego. Zestawia znane fakty w sposób niesłychanie logiczny, pozwalając każdemu widzowi na samodzielne wyrobienie sobie zdania o wydarzeniach. Jest to stosowanie z żelazną konsekwencją rzymskiej zasady *Is fecit, cui prodest – ten zrobił, komu na tym zależało.*

Autorzy „Buntu" przytaczają z archiwaliów oświadczenie Jelcyna: *Komunizm nigdy nie wróci.* Ale władzę po Jelcynie przejmuje Putin. I metody rządzenia zaczynają do złudzenia przypominać tamte, z poprzedniego ustroju, znane od lat. Naturalnie nietrudno wmontować w film zdjęcia okaleczonych małych Czeczeńców, pozbawionych rąk lub nóg. Ale ważne, by zestawić z nimi oświadczenie maturzysty z Groznego: *Ja nienawidzę wojny i uważam ją za najgorszy sposób likwidowania konfliktów. Ale sytuacja jest tak ekstremalna, że całe szkolne klasy, jak jeden mąż, stają do walki z Rosjanami, bo to jest jedyny sposób na utrzymanie przy życiu mojego narodu.* Litwinienko to stanowisko rozumiał i podzielał.

Montażowi archiwaliów towarzyszy komentarz Niekrasowa, wykraczający daleko poza wydarzenia bieżące. Napastliwe inwokacje przeciw Putinowskiej administracji uzupełnia uwaga: *Za komunizmu były dwie ideologie – partyjna i przestępcza. Dziś została tylko przestępcza.* Przy innej okazji: *Bo mentalność Rosjan to mentalność niewolników.* Dostaje się także intelektualistom Zachodu, zwłaszcza Francuzom: *Od Diderota i Woltera zawsze byli zafascynowani wielkością Rosji, bez względu na dobiegające stamtąd informacje o zbrodniach.*

„Bunt" powstał w produkcji brytyjskiej i zainteresowanie nią kin nierosyjskich jest ogromne. Realizacja filmu przez Rosjan jest bezspornym dowodem, że myślenie na komendę w kraju Litwinienki coraz trudniej nakazać, coraz więcej jego rodaków wnioskuje samodzielnie i stara się – wzniecając *bunt* – docierać do prawdy. *Ale czy Rosjanie będą mieli szansę z filmem się zapoznać?* – pytano twórców na konferencji prasowej. *Istnieje DVD* – odpowiadali – *jak będzie trzeba, to przeniesiemy film na płytki i będziemy rozpowszechniać systemem filmowego „samizdatu".*

Rozwój demokratycznego społeczeństwa w Rosji to proces z pewnością żmudny i długotrwały. Ale filmy w rodzaju „Buntu", apelujące do sumień, są ważnym etapem tego rozwoju. Zamykające film ujęcia umierającego Litwinienki na szpitalnym łóżku, patrzącego przed siebie oskarżycielskim wzrokiem, mają wielką siłę emocjonalną dla każdego widza.

Tytułowy bohater nawrócił się na wiarę *czeczeńskich terrorystów* i został pochowany w obrządku islamskim. ■

Moliere
REŻYSERIA **LAURENT TIRARD**. SCENARIUSZ **LAURENT TIRARD, GRÉGOIRE VIGNERON**. ZDJĘCIA **GILLES HENRY**. MUZYKA **FREDERIC TALGORN**. SCENOGRAFIA **FRANÇOISE DUPERTUIS**. WYKONAWCY **ROMAIN DURIS** (MOLIER), **FABRICE LUCHINI** (JOURDAIN), **LAURA MORANTE** (ELMIRE), **EDOUARD BAER** (DORANTE), **LUDIVINE SAGNIER** (CÉLIMENE). PRODUKCJA **FIDELITE FILMS – FRANCE 2 CINEMA – FRANCE 3 CINEMA – WILD BUNCH – CANAL+, FRANCJA 2006.** DYSTRYBUCJA **MONOLITH PLUS**. CZAS **120 MIN**


ROMAIN DURIS I LAURA MORANTE



ZAKOCHANY MOLIER

GRAŻYNA ARATA

Czy pamiętają państwo list do Pięknej Markizy, której wdzięki kazały mu umierać z miłości, jaki Monsieur Jourdain dyktował w najczystszej prozie?

Ten film, pełen wdzięku, dowcipny i świetnie zagrany, spodoba się starszym i młodszym.

Pełen wdzięku, dowcipny i świetnie zagrany, film ten spodoba się starszym i młodszym.

Młodszym i starszym spodoba się ten film pełen wdzięku, dowcipny i świetnie zagrany.

Twórcy „Zakochanego Moliera" zainspirowali się największym klasykiem francuskiej komedii, zaskakująco trafnie wiążąc postaci literackie i słynne repliki z elementami biografii Jean-Baptiste Poquelina i współczesną wyobraźnią. Film opowiada o przemianie młodego aktora beznadziejnie i bez wzajemności zakochanego w wielkiej sztuce dramatu, w słynnego autora komedii *szlachetnej*, wręcz rewolucyjnej w porównaniu z uprawianą dotąd prostą farsą.

Laurent Tirard, reżyser i współscenarzysta, przyznaje, że Moliera znał wyłącznie z lektury przedmaturalnej i czytając jego sztuki dla potrzeb scenariusza odkrywał po raz pierwszy współczesność, mądrość, dowcip i uderzającą prostotę języka dzieł, w których *sytuacje były uniwersalne, ponadczasowe i przekazywane z wyjątkowym wyczuciem ludzkiej natury*. Punktem wyjścia, podobnie jak w „Zakochanym Szekspirze" Johna Maddena, stały się elementy biografii.

W roku 1495 22-letni Jean-Baptiste, aktor i szef trupy teatralnej, wystawiającej sztuki pełne patosu i wzniosłych uczuć, trafia do więzienia za długi związane z notorycznym brakiem scenicznego sukcesu. Chwilę później znika na kilka miesięcy. Film wypełnia lukę pozostawioną przez biografów, sugerując, że z więziennych tarapatów wyciąga go sam... Monsieur Jourdain, bogaty kupiec, kultywujący namiętność do splendoru wyniosłej arystokracji i jej uroczej przedstawicielki, Célimene, markizy o ciętym języczku i bezdyskusyjnych wdziękach. Ponieważ markiza jest mistrzynią salonowej szermierki na dowcipne złośliwości, Jourdain zamierza podbić jej serce interpretując napisaną przez siebie scenkę – potrzebuje więc aktora, aby go do tego trudnego zadania przysposobił. Przypadek wskazuje na wrzuconego do ciemnicy Jean-Baptiste, który początkowo wzdraga się przed zamknięciem w wiejskiej dziurze, z dala od stolicy i teatralnej trupy, ale wobec perspektywy powrotu do lochu zgadza się zagrać w domostwie pana Jourdain rolę Tartuffe'a – fałszywego księżulka. Monsieur Jourdain, podobnie jak Molier-Tartuffe czy przemądrzała Célimene to postaci skomponowane z kilku bohaterów sztuk mistrza komedii, potraktowanych z dobrze rozumianą *wolnością twórczą*.

W rolę Jourdaina – drugiego, obok Moliera, czołowego bohatera filmu – wcielił się mimo początkowych oporów Fabrice Lucchini, aktor słynący z oryginalnych interpretacji klasycznych tekstów teatralnych. Lucchini, grzeszący czasem skłonnością do kabotyństwa, jest w „Zakochanym Molierze" wyjątkowo przekonujący, zdolny do komediowego przerysowania charakteru, ale również do wzruszającej słabości czy nawet bezlitosnej, tragicznej niemal oceny słabości własnej. Aktor, który obawiał się paraliżującego wpływu stereotypu, funkcjonującego w zbiorowej wyobraźni, potrafił nadać postaci nowe siły i nowy koloryt, zamieniając typ literacki w cielesność realnego człowieka.

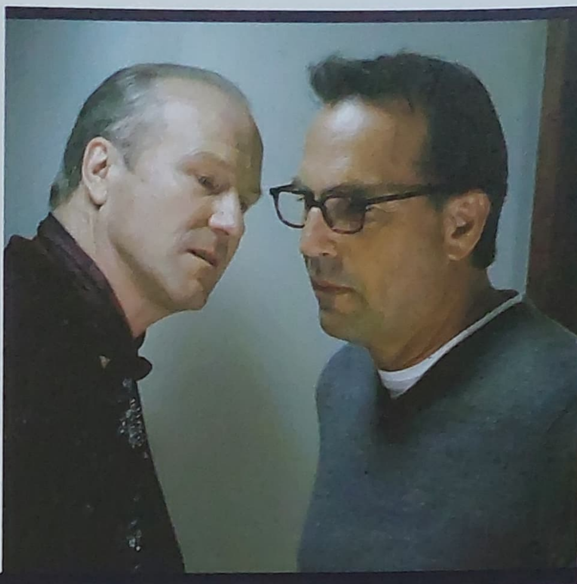
Romain Duris w roli Moliera udowodnił raz jeszcze, że prawdziwy aktor potrafi przekonać każdym tekstem i w każdym kostiumie. Do antologii aktorskich popisów wejdzie z pewnością scena, w której Molier uczy Jourdaina, jak *być koniem*. Jak na młodzieńca, który z teatrem nie miał nic wspólnego, a przed kamerę trafił przypadkowo, Duris radzi sobie wyjątkowo dobrze! Jego Molier jest lekki i poważny, mądry i rozkojarzony, dowcipny i chmurny, słowem jest człowiekiem młodym, jeszcze nieukształtowanym, który dopiero szuka swojej drogi i znajdzie ją dzięki miłości do Elmiry, żony porzuconej przez pana Jourdain dla chimerycznej Célimene (Ludivine Sagnier).

Włoszka Laura Morante w roli Elmiry jest kobietą ciepłą i wyrozumiałą, która życie zna i rozumie, umie docenić sztukę, doradzić artyście i kochać sercem pełnym altruizmu – w scenariuszu „Zakochanego Moliera" jest to jedyna postać zdecydowanie pozytywna i nie poddana komicznej transformacji. Po przeciwnej stronie znajduje się Dorante – karykaturalna suma komediowych przerysowań. Edouard Baer z lubością wciela się w skórę perfidnego, obdarzonego niewinnym uśmiechem dworzanina, zdolnego do każdej zdrady w imię pieniędzy i salonowych sukcesów.

Film Tirarda wyróżnia się – pomimo anonsowanego powrotu do szkolnych lektur – świeżością spojrzenia, bezpretensjonalną lekkością tonu i totalnym brakiem literackiego patosu. Postaci w kostiumach wydają się bliskie, a ich pogoń za szczęściem, miłością lub mrzonkami salonowych czy finansowych awansów nie odbiega od aspiracji współczesnych. Scenarzystom udało się dokonać wszczepienia fikcji i elementów biografii w tkankę sztuk uznawanych za klasyczne, zachowując przy tym ducha epoki.

Bezbłędna obsada i kamera, która wystrzega się widowiskowych efektów, zachowując pełen szacunku dystans, czynią z „Zakochanego Moliera" film podobny do utworów, którym składa hołd: dzieło niemal ponadczasowe, które uczy bawiąc i bawi ucząc. Paradoksalnie, oddalając się od wiernej adaptacji, film przybliża prawdę o sztukach i ich autorze. Może właśnie na tym polega magia kina? ■

Mr. Brooks
REŻYSERIA **BRUCE A. EVANS**. SCENARIUSZ **BRUCE A. EVANS, RAYNOLD GIDEON**. ZDJĘCIA **JOHN LINDLEY**. MUZYKA **RAMIN DJAWADI**. WYKONAWCY **KEVIN COSTNER** (EARL BROOKS), **DEMI MOORE** (TRACY ATWOOD), **DANE COOK** (MR. SMITH), **WILLIAM HURT** (MARSHALL), **MARG HELGENBERGER** (EMMA BROOKS), **DANIELLE PANABAKER** (JANE BROOKS), **RUBEN SANTIAGO-HUDSON** (HAWKINS), **MATT SCHULZE** (THORNTON MEEKS), **LINDSAY CROUSE** (KAPITAN LISTER), **AISHA HINDS** (NANCY HART), **JASON LEWIS** (JESSSE VIALO). PRODUKCJA **METRO--GOLDWYN-MAYER – EDEN ROCK MEDIA – ELEMENT FILMS. – RELATIVITY MEDIA – TIG PRODUCTIONS, USA 2007**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. CZAS **120 MIN**


WILLIAM HURT, KEVIN COSTNER


DEMI MOORE, RUBEN SANTIAGO-HUDSON

MR. BROOKS

TOMASZ JOPKIEWICZ

Co uczynić, by przestać wreszcie zabijać? Tytułowy pan Brooks, szanowany biznesman z Portland i jednocześnie seryjny morderca, znajduje dwa sposoby: modlitwę i... psychologiczne sesje dla uzależnionych. Pierwszy sposób najwyraźniej nie przynosi rezultatu, drugi, jak twierdzi sam zainteresowany, ponoć pomaga, lecz nigdy do końca skutecznie. Powstrzymać się przed kolejną *akcją* Brooks potrafi tylko do czasu. Pomysł z sesjami świadczy, że ten pełen meandrów i zbijających z tropu fabularnych rozwiązań thriller nie jest tylko prowokującą zabawą w makabrę, chociaż może najbardziej udane są w nim fragmenty pełne czarnego humoru. Na pozór bowiem jest to jeszcze jedna opowieść o doktorze Jekyllu i panu Hyde, z tą jednak różnicą, że złowrogi pan Hyde jest emanacją podświadomych morderczych pragnień Brooksa i pojawia się na ekranie pod postacią cynicznie rozbawionego Marshalla w sarkastycznej interpretacji Williama Hurta. To swoje mroczne alter ego dostrzega tylko zabójca. I bezustannie wdaje się z nim w pogawędki.

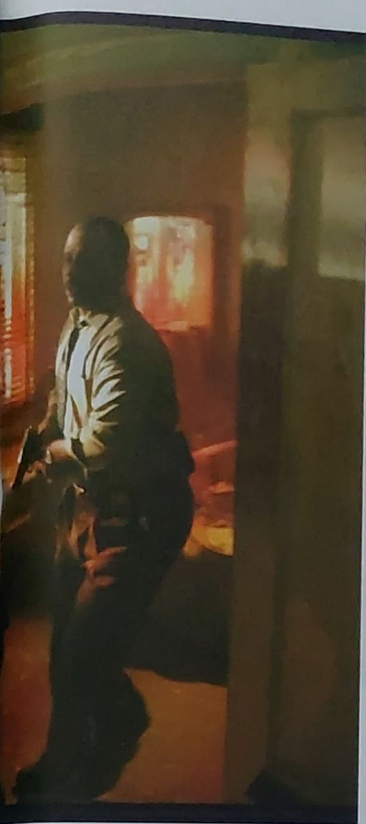
Być może twórcy filmu pomysł z mordowaniem jako dręczącym uzależnieniem traktowali całkiem serio, nieoczekiwanie jednak nabrał pełnych ironii odcieni. Trzeba pamiętać, że w wywiadach Kevin Costner, współproducent i wykonawca głównej roli, wspominał o zamierzonej trylogii. Rzeczywiście, wydaje się, że paranoja pana Brooksa będzie się pogłębiać, o czym dobitnie świadczą ostatnie sceny. Jednak twórcom filmu nie chodziło chyba tylko o kolejną zabawę w masakrę, ale o pytanie, skąd bierze się zło, gdzie szukać przyczyn upodobania do morderczych spektakli pełnych krwi? Mr. Brooks starannie układa swoje ofiary w fantazyjne pozy i potem je fotografuje. Ale zdjęcia, jako obciążające go dowody, starannie niszczy. *Cholerny z ciebie artysta* – komentuje to *estetyzowanie* alter-ego, czyli Marshall. Mamy więc do czynienia ze starą koncepcją morderstwa jako dzieła sztuki, która szybko zostaje jednak podważona. Nie widać też próby nadawania symbolicznych znaczeń owym kompozycjom ze zwłok tworzonym przez Brooksa. A w wielu thrillerach takim właśnie aspektom poświęca się wiele miejsca. Morderca usiłuje zwykle poprzez swe morderstwa coś powiedzieć widzom i ścigającym go policjantom, coś o sobie i o świecie. Natomiast w filmie Evansa kolejne krwawe czyny to tylko próba niedbałej, wręcz tandetnej sublimacji pierwotnych instynktów. O czym dobitnie zdaje się świadczyć wątek pana Smitha, fotografa-amatora, który bardzo chce zostać wspólnikiem Brooksa, po tym jak przypadkowo sfotografował jedną z jego zbrodni. Smith to postać obrzydliwa, żałosna i komiczna zarazem. Dąży do spółki z Brooksem z uporem dziecka pragnącego przejechać się z opiekunem na karuzeli.

Ale czy Brooks jest o wiele lepszy od swego wielbiciela? Wydaje się, że dzięki możliwościom finansowym, swoistemu wyrafinowaniu i inteligencji Brooks poddał swój morderczy instynkt pewnej sublimacji. Widzimy jednak paskudną reakcję fizjologiczną Smitha podczas zabójstwa. A podobną, zbliżoną do orgazmu ekstazę przeżywa na pozór chłodny, wyrachowany i pewny siebie Brooks. Siłą i zarazem słabością filmu jest rezygnacja z próby wyjaśnienia takiego stanu rzeczy. Siłą, bo unika psychoanalitycznego czy socjologicznego banału. Nie znamy przeszłości Brooksa, jesteśmy tylko parokrotnie świadkami jego morderczej ekscytacji. Zabijanie byłoby zatem rodzajem hobby, wielce podniecającej zabawy wyrośniętego chłopca, na co dzień uwięzionego w sztywnej społecznej roli. Niestety, słabością filmu jest mnożenie wątków pobocznych. Brakuje chłodno zdystansowanej obserwacji działań Brooksa, co mogłoby doprowadzić do bardziej precyzyjnej diagnozy. Tak, jakby twórcy thrillera chcieli za wszelką cenę dostarczyć widowni dodatkowych makabrycznych atrakcji.

Robi z pasją to, co lubi. Cenię takich ludzi – powiada Brooks o ścigającej go policjantce. Otóż to: jedni z pasją kleją modele samolotów, inni z wielkim zaangażowaniem grają w komputerowe gry strategiczne, jeszcze inni poświęcają się uprawianiu perwersyjnego seksu, a choćby i mordowaniu. Brooks zdaje sobie, rzecz jasna sprawę, że jego „hobby" nie jest niewinne. Ale czy coś całkowicie niewinnego może sprawić przyjemność? Pojawia się więc wyraźna sugestia, że Brooks jest częścią owej kultury zabawy, która niepostrzeżenie łamie wszelkie moralne granice, ponieważ ograniczają one możliwości *zabawy*. Bohater, czy raczej antybohater, najdosłowniej *zabawia się na śmierć* – tyle że jest to śmierć innych.

Istotny okazuje się wątek córki Brooksa. Czy rzeczywiście winna jest morderstwa? To mocno wątpliwe. Taka możliwość (być może powstała w jego chorym umyśle) pozwala jednak Brooksowi na połączenie dwóch stron swej osobowości: może uważać się za kochającego i w specyficzny sposób troskliwego ojca, który stara się za wszelką cenę naprawić błędy latorośli, a jednocześnie sprawić sobie kolejną wyjątkowo krwawą przyjemność.

Udany duet Costner – Hurt sprawia, że film nie przekształca się w jeszcze jeden krwawy rebus zakończony nieprzekonującym morałem czy naciąganą metaforą. Paradoksalnie nawet nadmiar wątków i sugestii, co do przyczyn postępowania bohatera, działa na korzyść filmu, otrzymujemy bowiem w wielu mo-



mentach sugestywny obraz świata, w którym zło stało się już rozpowszechnioną, choć nadal pokątną przyjemnością i zaczyna być traktowane jako rodzaj milcząco dopuszczanej rozrywki. Owszem, grożą ostre sankcje, ale przecież nie każdy da się złapać. Niedoskonały, pełen wahań film oddaje ten klimat cichego przyzwolenia lepiej niż pretensjonalne moralitety czy eksploatujące całkowicie cynicznie podobne obszary tematyczne opowieści o seryjnych zabójcach. Modlitwa nie może być skuteczna, bo po pierwsze nie wydaje się szczera, a po drugie w ukazanym na ekranie świecie pojęcia takie jak *dusza* czy *sumienie* wydają się mocno nieaktualne. To tylko przywoływane bezskutecznie echa z przeszłości, cienka warstwa pozoru, jak biała koszula i muszka Brooksa, uniform w pracy. Marshall w wielu scenach jest raczej kumplem skutecznie namawiającym do ubawu – co Brooks często przyjmuje z radością – a nie figurą tradycyjnie demoniczną, inkubusem, jak się sugeruje w jednej ze scen. Można oczywiście uspokajająco założyć, że wiele wydarzeń z tego filmu to po prostu efektowna projekcja rojeń szaleńca. Rzecz w tym, że ten rodzaj szaleństwa nie wydaje się jednak tylko wymysłem znudzonych filmowców, szukających tak zwanej kontrowersyjnej roli dla podstarzałego gwiazdora. ■



BENOIT DELPHINE, GUSTAVE KERVERN

AALTRA

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

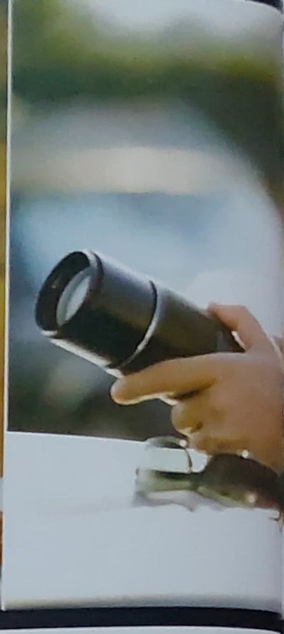
W konkursie na najbardziej dziwaczny film na naszych ekranach ta belgijska komedia miałaby szanse na zajęcie wysokiego miejsca. Wszystko jest w niej nietypowe. Przed trzema laty zrobili ją dwaj francuscy komicy telewizyjni, Benoit Delpine i Gustave Kervern, reprezentujący wyciszony ale kąśliwy humor, w którym pozornie unika się świadomej gry, jest za to nieustanne zaskoczenie rzeczywistością. Rzeczywistością nie podpatrywaną, jednak w jakiś osobliwy sposób odsłaniającą swoje paradoksalne strony w zetknięciu z oboma protagonistami. U nas taki humor uprawia kabaret Mumio, z lepszym rezultatem na małym ekranie, gorszym na dużym. Zresztą film Delpine'a i Kerverna też robi wrażenie na siłę rozbudowanego. Na szczęście ma smaczki, które wynagradzają dłużyzny i szarość minimalistycznego stylu narracji. Jest to historia dwóch nie znoszących się sąsiadów, neurotycznego urzędnika i leniwego rolnika. W pewnym momencie zaczynają bójkę na polnej drodze przy traktorze z dźwigiem, którego stalowe ramię opada na obu. Rezultatem jest kalectwo: obaj zostają sparaliżowani od pasa w dół i mogą poruszać się tylko na wózkach inwalidzkich. Wspólne nieszczęście bynajmniej nie łagodzi charakterologicznych animozji, ale zmusza do podjęcia wspólnej podróży. Przez północną Europę (ale z pominięciem Polski) zmierzają do Finlandii, aby wydobyć odszkodowanie od firmy Aaltra, producenta feralnej maszyny. Uparcie starają się nie rozmawiać ze sobą, a znajomość wyłącznie francuskiego nie ułatwia komunikacji z otoczeniem.

Dlaczego muszą zgłosić się w firmie osobiście, to niezbyt jasna sprawa, którą po części – ale tylko po części – wyjaśnia zakończenie zawierające jeszcze jedną niespodziankę. Czy przykrą, jak wiele poprzednich, to rzecz dyskusyjna, zależy od punktu widzenia. Zresztą bohaterowie zachowują w każdych okolicznościach chłodny pragmatyzm. Podobno Delepine i Kervern lubią się śmiać z siebie, i na tym opiera się ich popularność. W tym filmie wyczuwa się raczej ich agresję. Nie są mili, o nie. Nie uczą się pokory. Nie oczekują współczucia. Niesympatyczni, wykorzystują bez ogródek wszystkich wokół. A ludzie chcą im pomóc. Jednak tylko do pewnych granic. Uporządkowany świat nie lubi odstępstw od normy, ceni wygodę, jest egoistyczny z natury. Owszem – podwiezienie dwóch kalek samochodem, nocleg, kolacja, ale potem: do widzenia! To nie nasza sprawa. Trudno się więc dziwić, że tak niewiele znaczące, konwencjonalne akty dobroci wcale nie wywołują wdzięczności.

W jakimś ogólnym sensie jest to film o mentalności Unii Europejskiej. Tak przynajmniej twierdzą krytycy amerykańscy, których zachwyca całkowite odejście od reguł hollywoodzkiej komedii. Na poziomie rejestrowanej na ekranie akcji istotą filmu jest kontrast dobrych intencji z obojętną niegrzecznością obiektów tej dobroci, oraz z niewygodnymi skutkami, jakie wywołują na przekór oczekiwaniom. Przykra przygoda pełnego entuzjazmu i dobrej woli motocyklisty z Namur jest przykładem, na który należy zwrócić uwagę, ponieważ zdarza się jeszcze na początku filmu i odsłania mechanizm ciągu dalszego.

Trudno jednak opowiadać kolejne skecze. Ten osobliwy film drogi czerpie swoją luźną konstrukcję od epizodu do epizodu z samej zasady gatunku. Słyszałem opinie, że jest filmem nierównym. Może. Ale może to kwestia subiektywnego odbioru. Jeśli pogodzić się z niespiesznym rytmem i pozornym brakiem wydarzeń, tym mocniej zabrzmi zjadliwa ironia w odzywce: *To takim, jak wy, ludzie w wózkach inwalidzkich zawdzięczają złą opinię!*, która pada z ust Brytyjczyka Jasona Flemynga. Tym bardziej zachwyci występ fińskiego piosenkarza Sonny'ego, czyli Bouli Lannersa, kapitalnie filmowany w stylu *home-video*. A prawdziwą radość sprawi Aki Kaurismäki, który we własnej osobie pojawia się w firmie Aaltra. Obecność tego fińskiego reżysera chyba wszystko wyjaśnia.

REŻYSERIA I SCENARIUSZ **BENOIT DELEPINE, GUSTAVE KERVERN**. ZDJĘCIA **HUGUES POULAIN, JACKSON ELIZONDO**. MONTAŻ **ANNE-LAURE GUEGAN**. WYKONAWCY **BENOIT DELEPINE** (BEN), **GUSTAVE KERVERN** (GUS) ORAZ **JASON FLEMYNG, BENOIT POELVOORDE, AKI KAURISMÄKI, NOEL GODIN, JAN BUCQUOY, PIERRE CARL, ISABELLE DELEPINE, ROBERT DE HOUX**. PRODUKCJA **ALA PARTI – 0F2B PRODUCTION, BELGIA 2004**. DYSTRYBUCJA **VIVARTO**. CZAS **92 MIN**

SYDNEY TAMIIA POITIER

GRINDHOUSE VOL. 1. DEATH PROOF

MALWINA GROCHOWSKA

Można mu zarzucać wiele: że bezustannie cytuje innych i samego siebie, że zgrywa się i jest powierzchowny. Że żongluje techniczną sprawnością (w ostatnim filmie jest nie tylko reżyserem i scenarzystą, ale także operatorem), ale niczym Madonna przemysłu filmowego, głównie przerabia trendy już obecne w popkulturze. Jeśli ktoś narzekał na te cechy stylu Quentina Tarantino wcześniej, „Death Proof" zirytuje go jeszcze mocniej, bo to film skrajnie *meta*, nawet jak na Tarantino: film o kinie jako elemencie kultury amerykańskiej, naszpikowany cytatami i nawiązaniami, także do samego siebie. Z tych samych powodów, z których jedni potraktują „Death Proof" jako niegodną uwagi błahostkę, dla innych będzie to uczta. Nie można przy tym odmówić Tarantino autoironii: ten pierwszoligowy reżyser nazwał swój film „Grindhouse". Tak samo jak przez lata nazywano kina na obrzeżach wielkich miast, gdzie na podwójnych seansach wyświetlano tanie filmy (o zjawisku *grindhouse'ów* piszemy obszernie na str. 10). Zgodnie z tym założeniem „Death Proof" jest pierwszą częścią całości, na którą w wersji amerykanskiej składają się dwa filmy i jeszcze dodatkowo trzy fałszywe zwiastuny. Autorem drugiego filmu, „Planet Terror", jest Robert Rodriguez, zwiastuny nakręcili Eli Roth, Edgar Wright i Rod Zombie. Całość w oryginale trwa trzy godziny, ale w Europie będzie zapewne dostępna wyłącznie na płytach DVD. W kinach Europejczycy zobaczą natomiast dłuższe wersje filmów Tarantino i Rodrigueza (ten drugi dopiero jesienią).

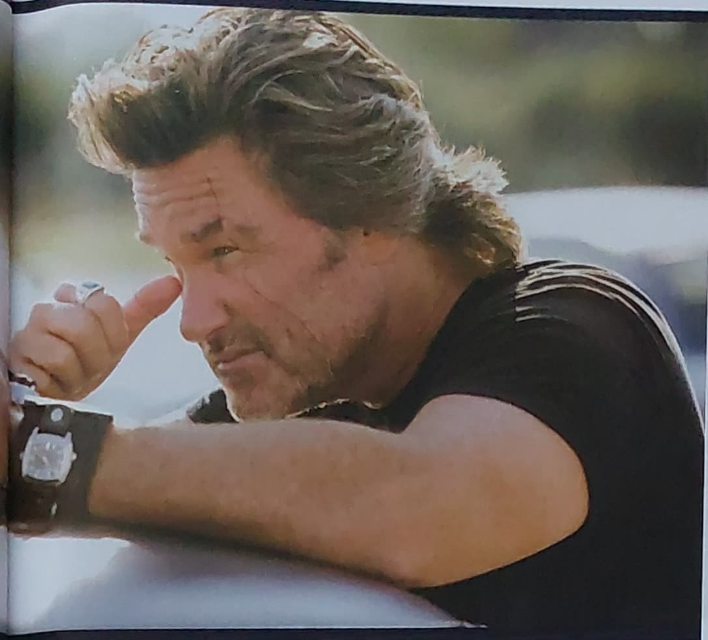
Można się spodziewać, że mimo nadtytułu, „Death Proof" to nie tylko coś więcej niż film klasy B, ale też więcej niż *grindhouse movie*. Oczywiście, Tarantino bez przerwy, mniej lub bardziej prześmiewczo, na różnych poziomach filmowego opowiadania sięga po klasyczne chwyty gatunku. Dotyczy to nie tylko przebiegu wydarzeń, ale niby-starej taśmy filmowej oraz montażu, który – chwilami rwany – przypomina charakterem produkcje niskobudżetowe. Jednak ta stylizacja nie jest i w zamierzeniu nie miała być doskonała. Nawet jeśli pominiemy fakt, że budżet Tarantino był o wiele wyższy niż przeciętnego filmu z *grindhouse'u*, to i tak tych różnic znajdzie się o wiele więcej. Choćby to, że w *grindhouse movies* fabuła jest pretekstowa: ma być okazją do pokazania ładnych ciał, romansów i lejącej się hektolitrami krwi. W „Death Proof" początkowo wydaje się, że reżyser podąża tym tropem, lecz on nieustannie puszcza oko do widza, by potem dokonać znaczącego odwrócenia ról – męskich i kobiecych. Bo przecież tylko pozornie przedstawia nam kino lat 70. ubiegłego stulecia.

Kanwa tej opowieści to sprawdzony schemat. Akcja toczy się w najbardziej filmowym amerykańskim krajobrazie: Teksas, przydrożny bar, samochód, a bohaterkami są atrakcyjne dziewczyny i polujący na nie psychopata. W drugiej połowie filmu bohaterkami będą inne atrakcyjne dziewczyny, a akcja przeniesie się do Tennessee. Obie części łączy postać kaskadera Mike'a, granego przez Kurta Russella. Najpierw w swoim dziwacznym samochodzie podąża za dziewczynami jak cień, co od razu jednoznacznie zapowiada tragedię, która musi nastąpić. Poznaje je, sprytnie uwodzi jedną z nich, a w końcu – w momencie najlepszej zabawy – brutalnie zabija wszystkie, posługując się swoim śmiercioodpornym autem. Takie są prawa gatunku, ofiara musi zginąć. I to najlepiej krzycząc histerycznie – jak platynowa blondynka Pam. Teoretycznie od początku wiemy, że bohaterki umrą, ale przemoc nadchodzi tak niespodziewanie, że robi oszałamiające wrażenie. Czy druga część zakończy się tak samo? Autor „Wściekłych psów" chyba nie byłby sobą, gdyby nie spróbował nas zaskoczyć.

Obok dynamicznych pościgów mamy w „Death Proof" wiele Tarantinowskich dialogów o niczym: we wspaniałym rytmie, naturalnych, przypominających choćby dysputę Johna Travolty z Samuelem L. Jacksonem z „Pulp Fiction". Dziewczyny paplają o flirtowaniu, seksie i narkotykach oraz – jakżeby inaczej – o filmach i show-biznesie. A nawet o strzelbie, która wypali w kolejnym akcie.

Czy żartem z narracji miało być też nieracjonalne zachowanie Kim podczas pościgu? Chyba tak, bo trudno podejrzewać, że Tarantino popełnił tak debiutancki błąd, raczej pozwolił widzowi, by ten wiedział lepiej, co bohaterka powinna uczynić. W „Death Proof" śmieszy nawet to, że niektóre sceny są przydługie: kiczowato udramatyzowane albo z premedytacją źle zmontowane. Rozmaitych smaczków znajdziemy tu co niemiara. Poczynając od sceny z teksańskim szeryfem Earlem McGraw (w jego roli jak zwykle Michael Parks), przez rolę samego Tarantino czy rozlegający się dzwonek komórki z muzyką z „Kill Billa", aż po ujęcie okładek czasopism, na których bez wyjątku widnieje Kirsten Dunst w roli Marii Antoniny z filmu Sofii Coppoli.

Jak u Coppoli, tak i u Tarantino kobiety są najważniejsze: to



KURT RUSSELL

silne postacie, świadomie i z premedytacją wykorzystujące swoją atrakcyjność. Są pewne siebie i pyskate, piją na umór. Czarna Mamba, O-Ren Ishii (grana przez Lucy Liu) oraz Elle Driver (Daryl Hannah) były samotnymi wojowniczkami jak również śmiertelnymi wrogami, choć przecież tak wiele je łączyło. W nowym dziele kobiety stanowią zgraną grupę i mimo powierzchownych konfliktów wspierają się nawzajem. Te z „Kill Billa" żyły dla walki i zemsty. Dla amerykańskich nastolatek z „Death Proof" liczy się przede wszystkim zabawa i ryzyko. Na przykład, w pewnym momencie jednogłośnie decydują, że imprezę należy kontynuować wyłącznie w damskim towarzystwie. Bo kim są otaczający je faceci? Nieudolnymi podrywaczami, zniewieściałymi karykaturami mężczyzn błagającymi o ochłap uwagi. Na ich tle wyróżnia się kaskader Mike. To facet z poprzedniej epoki (co idealnie pasuje do utrwalonego wizerunku Russella), a jego szorstkość i nieokrzesanie zaczynają pociągać jedną z bohaterek, aż w końcu zgadza się zatańczyć dla niego taniec erotyczny. Dopiero potem Mike ujawnia swoje oblicze maniaka: śmiejącego się podczas dokonywania zbrodni jak każdy porządny maniak w każdym porządnym horrorze. Lecz jeszcze potem zmienia charakter. W konfrontacji z drugą grupą dziewczyn Mike okazuje się zwykłym mięczakiem, przemienia się w ofiarę, ponieważ one na atak nie odpowiedziały wybuchem paniki, ale zaatakowały ze zdwojoną siłą. W końcu doprowadzą do tego, że pokonany i upokorzony Mike z płaczem będzie błagał o litość: *Ja tylko żartowałem!* A one nie tylko się zemściły, ale i świetnie przy tym ubawiły.

Tarantino nie od dziś portretuje silne kobiety, zaś mężczyzn z filmu na film przedstawia jako coraz bardziej zniedołężniałych. Przy całej atmosferze zgrywy panującej w „Death Proof" akurat pod tym względem świetnie chwyta puls współczesnego świata.

I jak tu go nie kochać? Z jednej strony daje nam wszystkie elementy kinowej rozrywki, do których skłonność wolimy ukrywać: atrakcyjne ciała, nawet gdy są zbędne dla fabuły, bezsensowne pościgi, krew i akcję. Ponadto jasny podział na dobrych i złych oraz poczucie satysfakcji ze słusznie dokonanej zemsty. Z drugiej strony, pokazuje całkiem realną współczesną kobietę oraz pozwala doszukiwać się cytatów, przez co każdy maniak filmowy ogląda film w przekonaniu, że to przecież nie zwykła rozrywka. Nurzamy się w amerykańskiej popkulturowej papce, lecz myślimy, że obcujemy z czymś ponadto. Częściowo mamy rację. I czujemy się w zupełności rozgrzeszeni. ■

Death Proof

SCENARIUSZ, REŻYSERIA, ZDJĘCIA **QUENTIN TARANTINO**. SCENOGRAFIA **STEVE JOYNER**. WYKONAWCY **KURT RUSSELL** (STUNTMAN MIKE), **ROSARIO DAWSON** (ABERNATHY), **SYDNEY TAMIIA POITIER** (JULIA JUNGLE), **VANESSA FERLITO** (ARLENE), **JORDAN LADD** (SHANNA), **ROSE MCGOWAN** (PAM), **LUCY LIU** (O-REN ISHII). PRODUKCJA **A BAND APART – RODRIGUEZ INTERNATIONAL PICTURES – TROUBLEMAKER STUDIOS, USA 2007**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. CZAS **127 MIN**



REŻYSERIA **LEE TAMAHORI**. SCENARIUSZ **GARY GOLDMAN, JONATHAN HENSLEIGH, PAUL BERNBAUM** NA PODSTAWIE OPOWIADANIA **PHILIPA K. DICKA** „THE GOLDEN MAN". ZDJĘCIA **DAVID TATTERSALL**. MUZYKA **MARK ISHAM**. WYKONAWCY **NICOLAS CAGE** (CRIS JOHNSON), **JULIANNE MOORE** (CALLIE FERRIS), **JESSICA BIEL** (ELIZABETH COOPER), **THOMAS KRETSCHMANN** (PAN SMITH), **TORY KITTLES** (CAVANAUGH). PRODUKCJA **REVOLUTION STUDIOS, INITIAL ENTERTAINMENT GROUP** (IEG), **SATURN FILMS, USA 2007**. DYSTRYBUCJA **SPI**. CZAS **96 MIN**

NICOLAS CAGE, JESSICA BIEL

NEXT

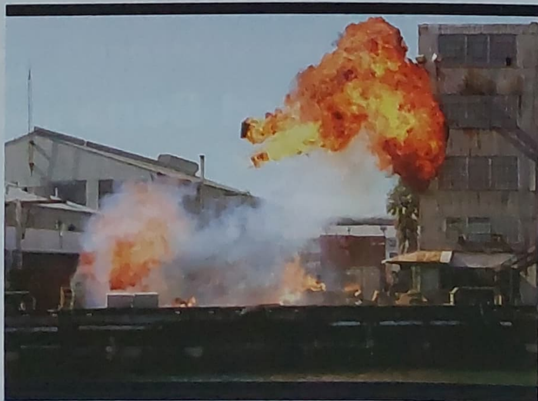
PIOTR KLETOWSKI

Wydaje się, że Hollywood już dawno przeprosiło się z Philipem K. Dickiem i co rusz przenosi na duży ekran paranoidalne wizje twórcy „Ubika". Wyrósł z tych przeprosin cały wysyp filmów – ostatnio całkiem udany obraz Richarda Linklatera „Przez ciemne zwierciadło", a wcześniej „Pamięć absolutna" Verhoevena, „Impostor" – test na człowieczeństwo Gary'ego Fladera, „Zapłata" Johna Woo, wreszcie Spielbergowski „Raport mniejszości". Jeśli dorzucimy do tego aż dwie planowane biografie Dicka – postaci jakby wyjętej z kart jego schizofrenicznych powieści – wyjdzie z tego niezła Dickowska fala. Z pewnością proza tego *cyberpunkowego Franza Kafki na speedzie* bardzo pasuje do stanu zbiorowej świadomości społeczeństwa amerykańskiego, poddanego spiskowemu *praniu mózgów* po 11 września 2001. Dodatkowo wzmocnionego przez obrazy irackiej wojny w telewizorze. Poza tym jest w tej literaturze ogromny potencjał, tak intelektualny (zawsze stawia pytania o rzeczy najważniejsze – od istnienia Boga i duszy poczynając, na człowieczeństwie kończąc), jak i wizualny (wszystkie te pogonie, strzelaniny, transmigracje, kosmiczne kolonie, wirtualne światy...).

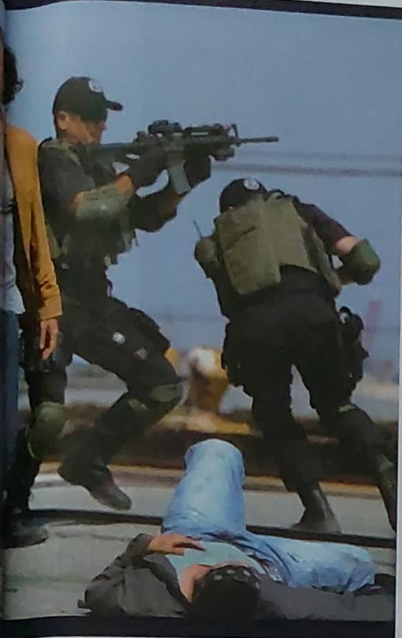
„Next" – co można przetłumaczyć jako *To, co wydarzy się następnie* – to filmowa adaptacja jednego z najciekawszych opowiadań Dicka, zatytułowanego „Złoty człowiek" (czy, jak chcą niektórzy tłumacze, „Złotoskóry"). W Dickowskim pierwowzorze rzecz rozgrywa się jakieś pięćdziesiąt lat po wojnie nuklearnej, w której właściwie nie było przeogromnych strat, prócz pewnej przykrej dolegliwości trapiącej ludzkość. Otóż radioaktywne promieniowanie spowodowało mutacje, których efektem są narodziny *dewiantów* – zwykle potwornie wyglądających osobników, obdarzonych jednakowoż cudownymi zdolnościami telepatycznymi. Oczywiście, zostaje powołana specjalna policja, trudniąca się odławianiem i likwidowaniem mutantów, których istnienie zagraża przyszłości ludzkiego rodzaju. Tytułowy *złotoskóry* to mutant, można by rzec, przecudny – bo odbiegający znacznie od swych potwornych kuzynów. Jest piękny jak złoty bóg: jego skórę pokrywa złoty meszek. Boskie ma też zdolności telekinetyczne – żyje jakby w przyszłości, w której teraźniejszość jest przeszłością. Stąd łatwo unika policyjnych miotaczy i wie, jak wykorzystać zauroczoną nim kobietę-naukowca, by wydostać się z rąk prześladowców.

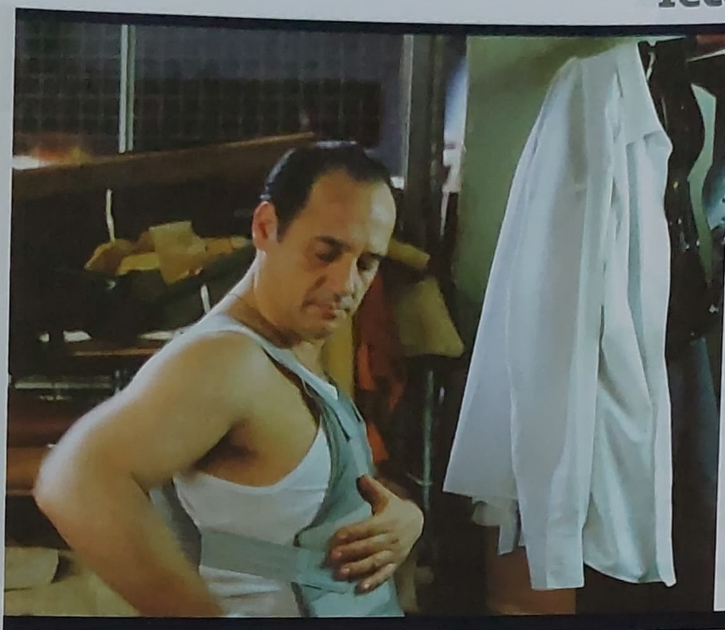
„Złotoskóry" to taki Dickowski *freakshow*, choć idea, że bogami mogą być popromienni mutanci, jest całkiem inspirująca. Zresztą jest także stały element Dickowskiej prozy, powiązany z życiorysem pisarza: problem wykluczenia ze społeczeństwa innej, wyróżniającej się jednostki, a więc niemal mesjański temat tragicznego losu wybrańca, który przewyższa ludzi intelektem, wrażliwością i często oddaje za zwykłych szaraczków życie.

Film Tamahoriego starannie odziera jednak nowelę Dicka z dziwacznego, futurystycznego, fantastyczno-mutanciego *entourage'u*, osadzając akcję w naszych dobrych czasach i czyniąc ze złotoskórego w miarę przeciętnego (czy raczej w miarę przeciętnie wyglądającego) obywatela o smutnej twarzy Nicka Cage'a. Pozostawiono jednak bohaterowi umiejętność widzenia przyszłości (co prawda tylko z dwuminutowym wyprzedzeniem, ale zawsze coś) oraz umiejętność zdobywania pięknych kobiet. Pozostał również motyw nuklearnej wojny – choć w skali mikro. Jakaś międzynarodowa banda najemników, mówiących po francusku (czy to odwołanie do nuklearnych konszachtów Francji z Iranem?), z których największą inicjatywą (czytaj liczbą poderżniętych gardeł) wyróżnia się Niemiec grany przez Thomasa Kretschmanna, chce zdetonować nuklearny ładunek w Los Angeles. Tym samym rozpocząć III wojnę światową. Nasz bohater musi więc powstrzymać szaleńców, choć nie kwapi się do tego za bardzo. Na oku ma bowiem sympatyczną nauczycielkę z indiańskiego rezerwatu (Jessica Biel). Dlatego potrzebny jest negocjator w osobie energicznej agentki FBI o sprężystej aparycji Julianne Moore, która zrobi wszystko, by nakłonić jasnowidza do działania na rzecz dobra ogółu.



Trzeba od razu powiedzieć, że jako *oglądadło* film Tamahoriego – specjalisty od kina widowiskowego (zrobił przecież nawet jednego Bonda) – to kawałek porządnego widowiska z elementami fantastycznego thrillera. Choć pierwsza część jest nieco przydługa i tonie w dość pretensjonalnych dialogach, od połowy (czyli od sceny ucieczki przed malowniczo spadającymi z wysoka balami drewna) zaczyna nabierać tempa, by zakończyć się prawdziwym wizualnym i fabularnym fajerwerkiem.





JULIO CHAVEZ

El Custodio
REŻYSERIA I SCENARIUSZ **RODRIGO MORENO**. ZDJĘCIA **BARBARA ALVAREZ**. MUZYKA **JUAN FEDERICO JUSID**. WYKONAWCY **JULIO CHAVEZ** (RUBÉN), **OSMAR NUNEZ** (ARTEMIO), **MARCELO D'ANDREA** (ANDREA), **ELVIRA ONETTO** (DELIA), **CRISTINA VILLAMOR** (BEATRIZ), **LUCIANA LIFSCHITZ** (SOBRINA). PRODUKCJA **RIZOMA FILMS** WE WSPÓŁPRACY Z **CTRL Z FILMS** I **ZARLEK PRODUCCIONES, ARGENTYNA 2006**. DYSTRYBUCJA **AP MAÑANA**. CZAS **95 MIN**

„Next" zachowuje – przy całym przekłamaniu względem literackiego pierwowzoru – prawdziwy Dickowski wymiar. Było kilka takich wymiarów, np. pytanie o tożsamość – gdzie przebiega granica między świadomością moją, a świadomością innego człowieka, albo co decyduje, że jestem istotą ludzką (*pamięć* – odpowiedzą bohaterowie „Blade Runnera"). Ale najważniejszy był ów wymiar ezoteryczny, czyniący z głównego bohatera kogoś w rodzaju Mesjasza, którego nadzwyczajność skazuje na rezygnację z tego, co najbardziej ludzkie – z miłości. Miłość jednostki poświęcić musi miłości do wspólnoty.

Żydowskie przysłowie mówi: *nie wiadomo, co gorsze dla człowieka, być przez Boga wybranym czy przeklętym* – i jakiś cień prawdy w nim zawarty ilustruje dynamiczne widowisko Tamahoriego. „Next", mimo że nie jest tak wyrafinowany jak inne dzieła realizujące *mesjańską formułę*, postawić można w jednym szeregu obok takich filmów jak „Donnie Darko" Richarda Kelly'ego (który, zwłaszcza przez konstrukcję fabularną, otwarcie nawiązywał do „Ostatniego kuszenia Chrystusa" Martina Scorsese) czy „Matrix" braci Wachowskich – filmów zawierających *metafizyczne ukłucie*.

Z pewnością „Next" daleki jest od gęstej, przetykanej gnostyczną, paranoidalną, psychoanalityczną, depresyjną i silnie kwasową poetyką prozy twórcy „Ubika", podejmuje jednak jej wątki, choć jest tylko produktem lekkostrawnego kina komercyjnego. ■

CIEŃ

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Nieczęsto zdarzają się takie filmy. Uwodzące obrazem, ale nie szarżujące stylizacją. Wstrząsające, choć dramaty bohaterów rozgrywają się dyskretnie, w tle nieskomplikowanego toku narracji. W „Cieniu", pełnometrażowym debiucie młodego Argentyńczyka Rodrigo Moreno, nie ma ani jednego zbędnego ruchu kamery, ani jednego niepotrzebnego gestu. Dialog pełni rolę drugorzędną i na dobrą sprawę można by nie rozumieć słów. Obraz mówi wystarczająco dużo.

„Cień" ma coś z klimatu „Człowieka, którego nie było" braci Coen. Bohaterami obu filmów są małomówni i powściągliwi mężczyźni w średnim wieku, których monotonne życie upływa w – nomen omen – cieniu innych osób. W filmie Moreno 50-letni Ruben jest ochroniarzem znanego polityka. To typowy samotnik: mieszka sam, a w pracy, pełniąc służbę, nie szuka kontaktów z kolegami. Zawsze trzyma się z boku i milczy. Rzadko okazuje emocje. Napięcie seksualne wyładowuje w kontaktach z tanią prostytutką. I choć kamera dyskretnie wycofuje się z ciemnego pokoju, łatwo się domyślić, że i w tej sytuacji swoje doznania zachowuje tylko dla siebie. Ruben nie uczestniczy w życiu innych – jest zawsze obok, niemal niewidzialny, jak cień. Ale nudne i frustrujące zajęcie – towarzyszenie na każdym kroku nieco wyniosłemu pracodawcy – kumuluje w nim agresję.

Rodrigo Moreno, rocznik 1972, kręci filmy od początku lat 90. W 1998 roku do spółki z Mariano De Rosą, Salvadorem Rosellim i Nicolasem Saadem wyreżyserował nowelowy dramat „Mala epoca", który otrzymał Nagrodę Specjalną i FIPRESCI na FF w Mar del Plata. Jego scenariusz do „Cienia" wyróżniono w 2005 roku nagrodą NHK na Sundance, a już gotowy film – m.in. Nagrodą Alfreda Bauera na Berlinale 2006, trzema nagrodami na FF w Bogocie (film roku, reżyseria, główna rola męska) oraz Specjalną Nagrodą na MFF w San Sebastian.

Polski tytuł filmu – „Cień" – znakomicie oddaje temat i temperaturę dzieła Moreno, niosąc nawet więcej konotacji niż oryginalny („El Custodio" – Ochroniarz). Reżyser osobiście skompletował obsadę do swojego debiutu. Na postaciach drugoplanowych ciążyła bowiem większa niż zazwyczaj odpowiedzialność – w kadrze najczęściej to one pojawiają się tuż przed kamerą. Ale pierwsze skrzypce w tym precyzyjnie rozpisanym na głosy filmowym koncercie gra bez wątpienia odtwórca roli Rubena, Julio Chavez. 51-letni aktor uważany jest za jedną z największych gwiazd argentyńskiego kina i teatru oraz niekwestionowany autorytet dla młodych adeptów trudnej sztuki aktorskiej. W jego różnorodnym dorobku są role u tak cenionych twórców argentyńskich jak Carlos Sorin, Javier Olivera czy Adrian Caetano. Postać Rubena zagrał oszczędnie, wykorzystując minimum aktorskich technik. Od pierwszych scen na jego niemal nieruchomej twarzy stopniowo narasta niepokój. Aktor nie pozwala sobie na ułatwienia i powoli odsłania przed widzami skomplikowane życie wewnętrzne swojego bohatera. Prawdziwe wzruszenie pojawia się dopiero w scenie finałowej, gdy Ruben patrzy na morze – symbol niedostępnego, upragnionego świata, do którego nigdy nie będzie należał.

Klimat jego izolacji i potęgującego się napięcia znakomicie oddają zdjęcia Barbary Alvarez, świetnie zmontowane przez Nicolasa Goldbarta. Ruben często pojawia się z boku kadru, fotografowany niejako przypadkowo, za sylwetek osób trzecich. Taki sposób ekspozycji podkreśla *drugoplanowość* i marginalność jego życiowej pozycji. Ważne są też otaczające bohatera przedmioty: broń, którą czyści Ruben-ochroniarz, staje się w końcu narzędziem zbrodni Rubena-mordercy. Przez cały film przewija się ujęcie kadrowanego z góry podwórka-studni, na którym stoją zaparkowane służbowe limuzyny. Szary, ponury, zamknięty pejzaż to metafora klaustrofobicznej sytuacji bez wyjścia, w której znalazł się bohater. Ruben dusi się w swoim życiu i w roli, jaką przyszło mu pełnić. Każdy z nas tak się czasem czuje. Ale na szczęście szukając wyjścia z pułapki, nie wszyscy wybieramy tak radykalne środki. ■



REŻYSERIA I SCENARIUSZ **FARHAN AKHTAR** (NA PODST. SCENARIUSZA **SALIMA-JAVEDA** Z 1972 POD TYM SAMYM TYT.). ZDJĘCIA **K. K. MOHANAN**. MUZYKA **SHANKAR MAHADEVAN**, **LOY MENDOSA**, **EHSAAN NOORANI**. WYKONAWCY **SHAH RUKH KHAN** (DON/VIJAY), **PRIYANKA CHOPRA** (ROMA), **ARJUN RAMPAL** (JASJIT), **ISHA KOPPIKAR** (ANITA), **BOMAN IRANI** (INSP. DESILVA), **KAREENA KAPOOR** (KAMINI), **SIDHARTH JYOTI** (INSP.VERMA), **OM PURI**, **DIWKAR PUNDIR**. PRODUKCJA **EXCEL ENTERTAINMENT PROD. INDIE 2006**. DYSTRYBUCJA **BLINK/GUTEK FILM**. TAKŻE DVD (**BLINK**). CZAS **168 MIN**

SHAH RUKH KHAN JAKO VIJAY

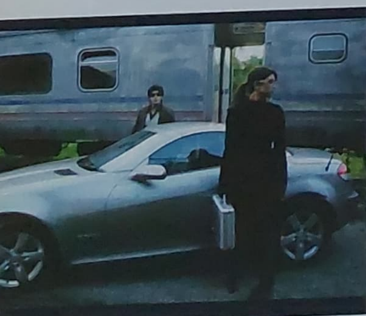
DON

MIKOŁAJ HALICKI



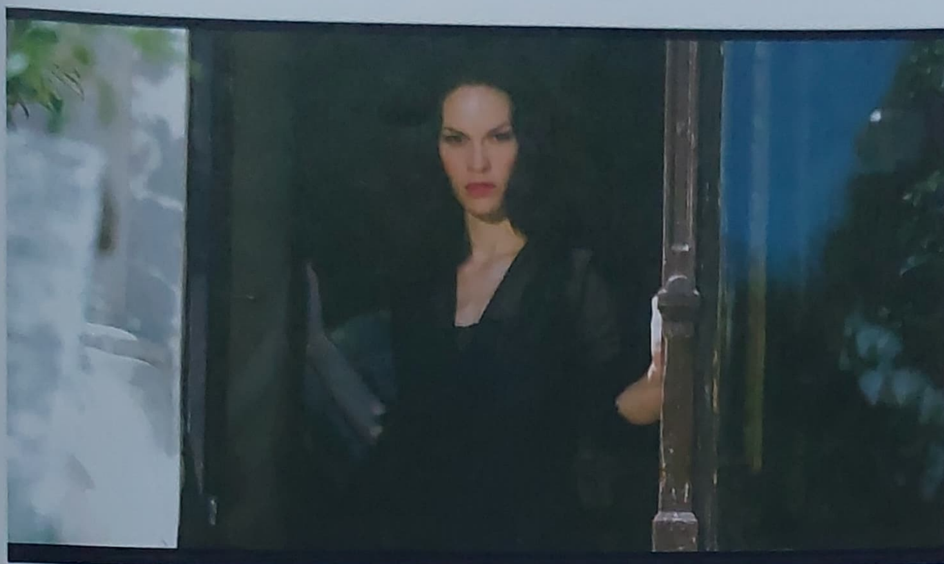
... JAKO DON

Tytuł „Don" kojarzy się z mafią. I słusznie, choć atrakcją bollywoodzkiego filmu Farhana Akhtara jest przede wszystkim Shah Rukh Khan w podwójnej roli – nie tylko mafijnego bossa, ale także najzwyczajniejszego, szarego mieszkańca wielkomiejskiego przedmieścia. No, może nie tak bardzo szarego, bo Shah Rukh Khan jest gwiazdorem pierwszej ligi, obdarzonym wyrazistą, ciepłą osobowością, która najpełniej objawia się w rolach romantycznych. Może dlatego jako bezwzględny mafioso nie wydaje się taki przekonujący. Na szczęście w drugim wcieleniu, Vijaya, ma więcej do roboty. Vijaya poznajemy we wspaniałym numerze muzycznym, śpiewanym i tańczonym na zatłoczonej ulicy i nad brzegiem morza, z udziałem chyba kilkuset (najostrożniej licząc) statystów w bajecznie kolorowych strojach. Pretekstem jest uroczystość religijna, kiedy w pochodzie nosi się figurę Ganesha – siedzącego bóstwa o czterech ramionach i głowie dobrotliwego słonia, które patronuje wszelkim początkom, a także wiedzy i sztuce. I wszyscy się cieszą. Niewątpliwie łaska Ganesha wpływa na losy Vijaya, bo udaje mu się wyjść cało z mnóstwa niebezpieczeństw, jakie na niego czyhają. „Don" jest bowiem przede wszystkim filmem kryminalnym, trwa 168 minut (z przerwą) i zawiera, niestety, tylko pięć numerów muzycznych – owszem, efektownych, ale chciałoby się więcej. Zamiast tego mnóstwo jest pościgów samochodowych – niektóre rzeczywiście brawurowe, w wąziutkich uliczkach zawieszonych bielizną i pełnych straganów, inne znów na supernowoczesnych wiszących autostradach, wszystkie z ognistymi eksplozjami i katastrofami. Jest też bez liku bójek, i to w takiej scenerii jak wieżowce Petronas Twin Towers w Kuala Lumpur. No cóż, to bollywoodzka superprodukcja 2006 roku.



Chodziło zresztą o przewyższenie rozmachem oryginału – przeboju lat 70., w którym podwójną rolę główną grał supergwiazdor tamtego okresu, Amitabh Bachchan. Ambitny reżyser Farhan Akhtar podejmując się zadania konkurował nawet z własnym ojcem, który był scenarzystą poprzedniej wersji. Scenariusz jest rzeczywiście skomplikowany i, przy całej komiksowej umowności, odbija jakoś gangsterską rzeczywistość naszych czasów. Dowiadujemy się na przykład, że indyjski *lord zbrodni* Singhania znalazł się na szczycie dzięki zamordowaniu szefa rosyjskiej mafii i przejęciu po nim wielkiego interesu narkotykowego. Brzmi całkiem realistycznie. Akcja filmu rozpoczyna się w Paryżu, przenosi do Malezji i do Indii: gangsteryzm jest przecież międzynarodowy. Z mafią walczy, oczywiście, policja – i to właśnie policja, ściślej inspektor DeSilva (Boman Irani), wciąga do niebezpiecznej gry niewinnego Vijaya, który jest sobowtórem najbliższego współpracownika Singhania, znanego jako Don. Prawdziwy Don śpiewa o sobie: *Pieniądze – moją obsesją / Bogactwo – moim nałogiem / Strach – moją bronią*. I jest groźny, bezwzględnie pozbywając się przeciwników. Kiedy zostaje ranny w policyjnym pościgu, inspektor więzi go w szpitalu i zastępuje Vijayem. Nie zdradzę za dużo, jeśli powiem, że po wielu, wielu komplikacjach Vijay zostanie w końcu sam w nadzwyczaj niebezpiecznej sytuacji między mafią, policją oraz szukającymi zemsty na prawdziwym Donie cudownie piękną Romą (w tej roli Miss Indii, Priyanka Chopra) oraz mistrzem karate Jasjitem (Arjub Rampal). A udowodnienie niewinności nie będzie łatwe...

Konwencja pozwala jednak na wszystko. W kulminacyjnym momencie rozpoczyna się rozbudowany numer muzyczny pod hasłem: *The Don Is Back! (Don powraca!)*, w którym Shah Rukh Khan popisuje się udając Dona, choć jako Vijay nie powinien może być aż tak pewny siebie. Ale co tam psychologia, ważna jest akcja. Mnożenie piętrowych intryg wywodzi się wprost z dziewiętnastowiecznej literatury brukowej, która do Indii przywędrowała z Anglii i która odżywa w tym filmie w zdumiewającym połączeniu egzotyki z wyzywająco nowoczesnymi detalami. Bollywood jest kulturowym fenomenem: ta estetyka polega na swobodnym czerpaniu z wszelkich możliwych źródeł. Niestety, ich nadmiar zabija oryginalność. Dlatego nie radzę szukać w tym filmie Indii. Niech wystarczy Shah Rukh Khan. ■



HILARY SWANK

CZARNA DALIA

KACPER JEŻEWSKI

Na początek kilka faktów. Elizabeth Short, nazwana przez prasę Czarną Dalią, żyła naprawdę. Była kelnerką w Los Angeles, marzyła o zawodzie aktorki. Została znaleziona martwa w styczniu 1947 roku, miała 22 lata. Wbrew przypuszczeniom reporterów nie była prostytutką, jakkolwiek lubiła towarzystwo mężczyzn. Zagadki jej morderstwa nie rozwikłano do dziś, choć śledztwo było wyjątkowo intensywne, przesłuchano kilkudziesięciu świadków, wśród podejrzanych byli między innymi piosenkarz folkowy Woody Guthrie i Orson Welles.

Z kolei James Ellroy urodził się rok i dwa miesiące po śmierci Short. Nie byłaby to informacja istotna, gdy nie to, że w 1958 roku zamordowano jego matkę. Ta zbrodnia również nie została wyjaśniona. Wkrótce potem dostał – od swego ojca, z którym matka rozeszła się kilka lat wcześniej – książkę o policjantach z Los Angeles. To zadecydowało o jego życiu. Dziś Ellroy jest jednym z najpoczytniejszych pisarzy amerykańskich. Napisał kilkanaście powieści sensacyjnych, układających się w kilkuczęściowe cykle. „Czarna Dalia", wydana w 1987 roku, otwiera „Kwartet LA", z którego najbardziej znaną pozycją są „Tajemnice Los Angeles", sfilmowane w 1997 roku przez Curtisa Hansona.

„Czarna Dalia", jako dzieło wzorcowe dla nurtu zwanego *neo-noir*, wydawała się idealnym materiałem do przeniesienia na ekran przez Briana De Palmę, zwłaszcza kiedy z zamiaru ekranizacji wycofał się David Fincher. De Palma, który z kopiowania mistrzów uczynił sztukę, podjął wyzwanie niezwykle serio. Zaprosił na plan scenografa Dante Ferrettiego, który w bułgarskich plenerach wybudował replikę Los Angeles z lat 40. ubiegłego stulecia. Mistyfikacja jest kompletna: trudno określić, które ujęcie powstało w Bułgarii, a które w hollywoodzkim atelier. Kolejnym atutem filmu są zdjęcia innego wielkiego mistrza – Vilmosa Zsigmonda, który posługując się współczesnymi technologiami zdołał tej opowieści nadać klimat epoki *noir*.

Właśnie klimat wydaje się najcenniejszą wartością „Czarnej Dalii" – obok scenografii i zdjęć buduje go jeszcze muzyka Marka Ishama. Sama sprawa Elizabeth Short i żmudny proces dochodzenia prawdy o niej wydaje się ledwie pretekstem. Policjanci, którzy prowadzą śledztwo, zanurzają się w swoje miasto, by odkryć światy, jakich istnienia jeszcze nie podejrzewali. Prawdziwe Los Angeles, jakże odmienne od pocztówkowej wizji światowej stolicy filmu, pełne jest przecież mrocznych zakamarków i ludzi, którzy boją się światła. Wyprawa tropem Elizabeth jest w istocie wyprawą w poszukiwaniu samego siebie, wyprawą, która potrafi wstrząsnąć, zburzyć spokój i wiarę, zachwiać przyjaźnią, a nawet pchnąć do działania, o które trudno byłoby się podejrzewać. Niszczycielski, mroczny i zachłanny świat *noir* jednocześnie kusi i zniewala, przyciąga niebezpiecznym blaskiem i wysysa. Także zabija. Czy można mu się oprzeć?

W klasycznych filmach lat 40. wszyscy balansowali na granicy dobra i zła. Wszyscy okazywali się zarażeni tą samą chorobą – zmierzali w stronę zła jak ćmy do światła. A jednak niektórzy potrafili zatrzymać się w pół kroku, zachować nadzieję na ocalenie. Tyle że do tego potrzebna była osobowość Humphreya Bogarta, Roberta Mitchuma, Sterlinga Haydena czy – ostatecznie – Jacka Nicholsona z „Chinatown". W gronie aktorów „Czarnej Dalii" jedynie Hilary Swank jako biseksualna *femme fatale* dopasowuje się do świata *noir* odtwarzanego na ekranie. Niestety, ani John Hartnett, ani Aaron Eckhart, ani Scarlett Johansson nie mają dość siły, by zaznaczyć swój dystans do opowiadanej przez De Palmę historii. Zabrakło osobowości albo raczej reżyserskiego wsparcia... Może na tym właśnie polega różnica między oryginalnym talentem a mistrzowskim nawet naśladowaniem?

The Black Dahlia

REŻYSERIA **BRIAN DE PALMA**. SCENARIUSZ **JOSH FRIEDMAN** WG POWIEŚCI **JAMESA ELLROYA**. ZDJĘCIA **VILMOS ZSIGMOND**. SCENOGRAFIA **DANTE FERRETTI**. MUZYKA **MARK ISHAM**. WYKONAWCY **JOSH HARTNETT** (BUCKY BLEICHERT), **SCARLETT JOHANSSON** (KAY LAKE), **AARON ECKHART** (LEE BLANCHARD), **HILARY SWANK** (MADELEINE LINSCOTT), **MIA KIRSHNER** (ELIZABETH SHORT). PRODUKCJA **SIGNATURE PICTURES – EQUITY PICTURES MEDIENFONDS & CO. KG II – NU IMAGE ENTERTAINMENT, USA 2006**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. CZAS **121 MIN**



In the Land of Women
REŻYSERIA I SCENARIUSZ **JONATHAN KASDAN**. ZDJĘCIA **PAUL CAMERON**. MUZYKA **STEPHEN TRASK**. WYKONAWCY **ADAM BRODY** (CARTER WEBB), **MEG RYAN** (SARAH HARDWICKE), **KRISTEN STEWART** (LUCY HARDWICKE), **OLYMPIA DUKAKIS** (PHYLLIS), **JOBETH WILLIAMS** (AGNES WEBB), **MAKENZIE VEGA** (PAIGE HARDWICKE), ELENA ANAYA (SOFIA BUNUEL), **ROB REINIS** (AVI ROSENBERG), **DUSTIN MILLIGAN** (ERIC WATTS), **CLARK WEBB** (NELSON HARDWICKE). PRODUKCJA **LAND FILMS INC. – CASTLE ROCK ENTERTAINMENT – ANONYMUS CONTENT – WARNER INDEPENDENT PICTURES, USA 2007**. DYSTRYBUCJA **BEST FILM**. CZAS **97**

ADAM BRODY Z ELENĄ ANAYA



...Z MEG RYAN

W ŚWIECIE KOBIET

TOMASZ JOPKIEWICZ

Na życiowy kryzys najlepsza jest prowincja. Początkujący scenarzysta, Carter Webb (na razie pisze scenariusze kawałków soft-porno), który marzy o tym, by stać się kimś więcej, najlepiej autorem powieści, zaszywa się w sielskim Michigan i opiekuje cierpiącą na demencję babcią. Opuściła go dziewczyna – to bezpośredni powód ucieczki. *Wszystko będzie dobrze* – mówi Carterowi matka widząc jego żałosny stan psychiczny. Podobne zdania jak kojąca mantra powtarzane są w filmie jeszcze kilka razy. Świat jest *chaotycznym miejscem*, w dodatku dość przygnębiającym, zwłaszcza jeśli chodzi o zawiedzione i źle ukierunkowane uczucia. Tak twierdzi sam Carter. Lekarstwem na ten stan rzeczy jest sielska, a przynajmniej oddalona od wielkomiejskiego zgiełku prowincja, gdzie łatwiej rozwiązuje się poważne problemy. Jakie są przyczyny wielkomiejskiego chaosu? Reżyser i scenarzysta Jonathan Kasdan (to już czwarty z rodzinnego klanu zajmującego się filmem, syn Lawrence'a, reżysera „Wielkiego chłodu" i „Przypadkowego turysty") udziela odpowiedzi dość konwencjonalnych.

A co powoduje, oprócz, rzecz jasna, miłosnych cierpień, poczucie zagubienia bohaterów? Odpowiedź najbardziej oczywista: tłumiony lęk przed śmiercią i biologicznym rozpadem. W perspektywie tej opowieści śmierć pojawia się bowiem dwukrotnie. Mówi się o postępującej chorobie babci, chwilami dosadnie przedstawionej, co łagodzone bywa na poły komediową tonacją opowiadania. Phyllis oczywiście cierpi, coraz bardziej oddala od świata, jej starzenie się i ostatnia droga mają przypominać widowni o nieuchronności takiej perspektywy.

Wbrew oczekiwaniom reżyser i scenarzysta filmu nie poświęca zbyt wiele miejsca uczuciowym i psychologicznym relacjom seniorki rodu i wnuka. Sugeruje się, że Phyllis przez lata pozostawała przez najbliższych opuszczona, ale próżno szukać jakiejś próby odnowienia uczuciowych familijnych więzów czy reakcji Cartera na bliskość cierpienia. Może jest w tym nawet psychologiczna prawda: bohater nie potrafi już zbliżyć się do chorej, pogrążającej się we własnym świecie, chociaż wykonuje pilnie prace pielęgnacyjne. Jest chyba przekonany, że prawdziwa bliskość w takich okolicznościach to daremny trud. Żywi ciągną do żywych, nie do pół-martwych, którym mogą współczuć, lecz po prostu nie potrafią ich pojąć.

O wiele bardziej interesujące są dla Cartera cierpienia sąsiadki babci, Sarah Hardwick, tym bardziej, że to nie tylko osoba chorująca na nowotwór (zatem widmo śmierci pojawia się po raz drugi), ale i atrakcyjna kobieta. W dodatku przeżywa kryzys małżeński i wyraźnie szuka wsparcia i akceptacji. Jej znajomość z Carterem ma, rzecz jasna, silny erotyczny podtekst i ujęta jest dość sentymentalnie, choć bez melodramatycznej przesady. Zmysły trzymane są na wodzy, co uchroniło Kasdana od powtórzenia eksploatowanego do znudzenia schematu „Absolwenta", tym razem w wersji lirycznej, ale spowodowało pewien oczywisty fałsz. Można sobie przecież w roli Sarah wyobrazić całkiem inne aktorki – chociażby emanującą seksem Demi Moore. Wybór Meg Ryan nie wydaje się przypadkiem. Jest ona przecież nadal, pomimo swej metrykalnej dojrzałości, symbolem – by tak rzec – dojrzałej dziewczęcości. I o to właśnie idzie: u Kasdana chaos świata i zamęt uczuciowy można uporządkować, gdy doświadczenia inicjacyjne nie są zbyt ekstremalne i bolesne. Wizerunek aktorki takie złagodzenie gwarantuje. Nie od rzeczy będzie w tym miejscu wspomnieć, iż Jonathan Kasdan, chętnie podkreślający autobiograficzny wymiar swego utworu, pracował wiele dla telewizji (był m.in. scenarzystą popularnego i u nas serialu „Jezioro marzeń"). Otóż jego kinowy debiut wyrasta z myślenia serialowego. „Jezioro..." opowiadało przecież właśnie o niekończących się nigdy zmaganiach bohaterów z łagodnym chaosem. Niezdecydowanie było ich znakiem firmowym. W filmie odnajdujemy podobną optykę, co jest zresztą charakterystyczne dla ciągle bogatego nurtu sentymentalnych opowieści inicjacyjnych. Zgodnie z obowiązującymi wzorcami nie ma więc u Kasdana naprawdę niepokojąco silnych więzi erotycznych, jest za to założenie, że ludzie wrażliwi nawzajem się od siebie uczą i niejako potęgują w sobie wrodzoną wrażliwość. Co z czasem musi doprowadzić do przezwyciężenia kryzysu i wzmocnienia osobowości. Jest to proces, który nigdy nie ustaje, można wręcz przypuszczać, że jego końcem będzie po prostu śmierć. Bardzo piękne, choć naiwne założenie, i czy artystycznie wiarygodne? Oczywiście można je podważać od samego początku, nie sposób jednak nie zwrócić uwagi na fakt, że młody Kasdan zmaga się z przemożną, choć być może nieuświadomioną chęcią, by sformatować swój film jako słodko-gorzką komedię romantyczną o wiecznym trudzie dojrzewania. Puenta filmu brzmi jednak mało odkrywczo: wzmocnij swą wrażliwość, uwierz w siebie, każdy szlachetny uczynek i każda udzielona dobra rada mogą ci w życiu pomóc, ba, może nawet wyzwolić w tobie artystę. Ach, gdyby to było takie proste! I gdyby czułe przytulenie i pocałunek (bez kontynuacji) były niezawodną receptą na chaos, zgiełk i grozę świata! Pęknięcie w filmie Kasdana bierze się stąd, że wyczuwa się ciche przekonanie, iż w rzeczywistości jest niestety inaczej. My o tym wiemy, i on o tym wie. Bądźmy optymistami: może ten szczery choć skrywany niepokój znajdzie pełniejszy wyraz w kolejnym filmie młodego reżysera. ■



DANIEL AUTEUIL, JULIE GAYET

MÓJ NAJLEPSZY PRZYJACIEL

GRAŻYNA ARATA

Paryż, środowisko wyrafinowanych znawców sztuki i właścicieli artystycznych galerii. Każdy z nich osiągnął sukces finansowy i uznanie zawodowe w szlachetnej dziedzinie handlu sztuką, kojarzącej się zazwyczaj z rozwojem wrażliwości, otwartością, poszerzaniem horyzontów. W rzeczywistości, sugeruje Patrice Leconte w filmie „Mój najlepszy przyjaciel", ludzie ci kultywują najczęściej egoizm, egocentryzm i postępujące zobojętnienie na losy otoczenia. *Ja nie mam przyjaciół? To bzdura i złośliwość* – mówi właściciel znanej galerii (Daniel Auteuil), głęboko urażony sugestią współpracownicy i, jak mu się dotąd wydawało, przyjaciółki. Z zapałem podejmuje ryzykowny zakład o sporą sumę – jest bowiem święcie przekonany, że nie będzie miał żadnych problemów z przedstawieniem *prawdziwego przyjaciela*, który pojawi się w nocy, w potrzebie, na telefon. Arogancka pewność bardzo szybko zamienia się w niepokój, a następnie w gorączkowe poszukiwania wyjścia za wszelką cenę. Kolejni kandydaci do zaszczytnego tytułu oblewają go bowiem zimnym prysznicem traconych złudzeń. *Nawet nie jesteśmy kolegami, spotykamy się wyłącznie w interesach* – mówi jeden. *Nigdy cię nie lubiłem, bo jesteś wredny* – dorzuca inny. Daniel Auteuil w skórze człowieka, który musi nagle opuścić świat szczęśliwej autoiluzji, przekonuje, a chwilami nawet wzrusza. Talent aktora sprawia, że postać, mimo nagromadzenia cech negatywnych, odbiega od karykaturalnego uproszczenia i wyzwolić może równie dobrze niechęć, co uśmiech, a nawet litościwe współczucie. Znaleźć się w jego sytuacji może przecież każdy, kto zapomni o sercu goniąc za karierą i pieniędzmi. Reżyser przyznaje, że rozterki bohatera nie są mu obce i trudno byłoby mu orzec, kto jest jego najlepszym przyjacielem. Być może Patrice Leconte spotkał kiedyś człowieka pokroju naszego Ediego, którego naiwna i dobroduszna sympatia do całej ludzkości uchodzi za upośledzenie umysłowe. Francuskie powiedzonko *za dobry, za głupi* sprawdza się w jego przypadku bezbłędnie. Ten typ jest przyjacielem każdego, każdemu stara się oddać przysługę, czasami niedźwiedzią, ale zawsze serdeczną. Jego pasją są wszelkie konkursy i zgadywanki, które wygrywa dzięki niesamowitej pamięci – wirtualnie, bo ogromna trema przeszkadza mu zrealizować marzenia o występie w teleturnieju w rodzaju „Milionerów". Pociesza się więc, racząc encyklopedyczną wiedzą klientów prowadzonej przez siebie taksówki, co nie zawsze spotyka się z entuzjazmem zainteresowanych. Korzystający z jego usług dyrektor galerii przez kilka chwil walczy z ogarniającą go irytacją, po czym wybucha gejzerem złego humoru. Podczas kolejnego przypadkowego spotkania handlarz sztuki zauważa, że mógłby wykorzystać naturalną dobroć i otwartość taksówkarza, kreując zeń poszukiwanego bezskutecznie przyjaciela. W rolę taksówkarza wciela się Dany Boon, znany we Francji komik, od niedawna próbujący sił na ekranie. Jego obecność jest rewelacją „Mojego najlepszego przyjaciela". Komiczny, wzruszający, a w finale wręcz tragiczny, demonstruje całą gamę aktorskich możliwości i umiejętności, przykuwając coraz bardziej uwagę i sympatię widza. Rozmowa z aktorem pozwala zrozumieć, że to w istocie człowiek poważny, wstający do codziennej pracy o 6 rano i kultywujący sztukę autoironii. Uśmiecha się na sugestię, że swoją rolą przesłania Daniela Auteuil: *To dlatego, że wszyscy znają jego klasę, a mnie o talent nie podejrzewa nikt. Za wyjątkiem talentu do robienia z siebie kretyna, ale o tym proszę nie mówić moim dzieciom.*

Duet Auteuil – Boon i dobrze przemyślany scenariusz to podstawowe atuty filmu, zrealizowanego klasycznie i bez fajerwerków. Niespodzianki skoncentrowane są w opowieści, ze szczególnym uwzględnieniem mocnego finału, którego wszak zdradzać nie wypada. Można tylko podpowiedzieć, że wysiłki *człowieka sztuki*, zmierzające do manipulowania dobrą wolą i naiwnością taksówkarza, skończą się sukcesem jedynie pozornym.

Temat przyjaźni wydaje się ostatnio ideą inspirującą coraz szersze grono scenarzystów i reżyserów. Leconte wraca do niego regularnie od początku kariery: *To to samo, co love story, wystarczy tylko zmienić imiona.* Christophe Honoré w zaprezentowanej w Cannes komedii muzycznej „Piosenki miłosne" integruje oba uczucia, każąc swemu bohaterowi najpierw się zaprzyjaźnić a następnie zakochać w upoetycznionym młodzieńcu. Nie wiadomo czy takie filmy są odbiciem dewaluacji miłości, która traci aurę romantyzmu i ukojenia, czy też w czasach postępującej życiowej niepewności tęsknimy za uczuciami mającymi większą szansę na przetrwanie niż statystyczny związek małżeński we Francji.

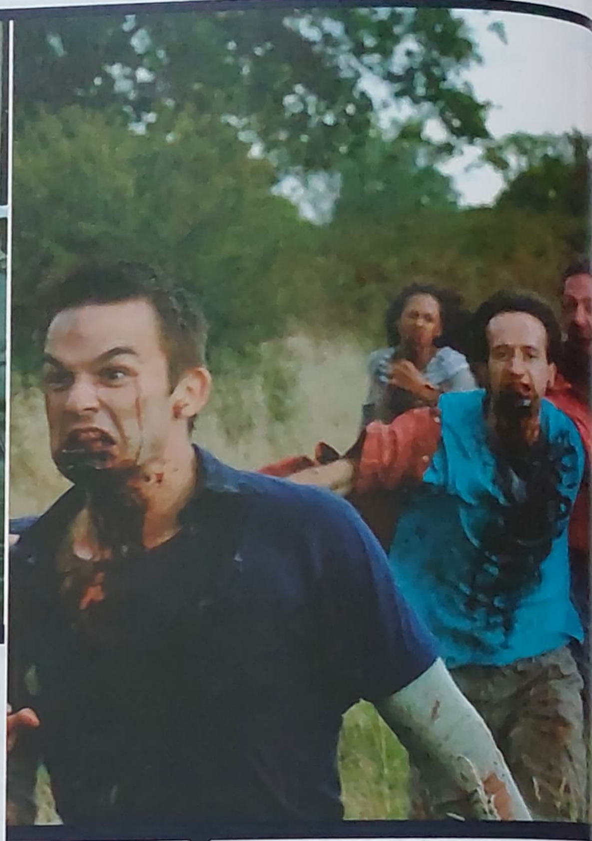
Mon meulier ami
REŻYSERIA **PATRICE LECONTE**. SCENARIUSZ **PATRICE LECONTE, JEROME TONNERRE** WG POMYSŁU **OLIVIERA DAZATA**. ZDJĘCIA **JEAN-MARIE DREUJOU**. MUZYKA **XAVIER DERMELIAC**. SCENOGRAFIA **IVAN MAUSSION**. WYKONAWCY **DANIEL AUTEUIL** (FRANÇOIS), **DANY BOON** (BRUNO), **JULIE GAYET** (CATHERINE), **JULIE DURAND** (LOUISE). PRODUKCJA **FIDELITE FILMS – TF1 FILMS PROD. – LUCKY RED PRODUCTION – WILD BUNCH, FRANCJA 2006**. DYSTRYBUCJA **BEST FILM**. CZAS **94 MIN**



DANIEL AUTEUIL, DANY BOON



W ŚRODKU: CATHERINE MCCORMACK



ZOMBIE ATAKUJE

28 TYGODNI PÓŹNIEJ

DAREK AREST

Trzeba przyznać – przynajmniej z tytułem twórcy utrafili w sedno. Film Juana Carlosa Fresnadillo jest nieformalną kontynuacją „28 dni później" z 2002 roku. Pomysł, by pociągnąć akcję o kolejne tygodnie, sprawia wrażenie, że ktoś próbuje sprzedać odgrzewane danie jako kulinarną świeżynkę. Jakieś 250 tygodni później, czyli za późno. Nie sposób nie zauważyć, że to cokolwiek nieświeże i do tego pozbawione kluczowych składników – za kamerą nie stoi już Danny Boyle, przed kamerą brak Cilliana Murphy'ego. Ciągłość pozoruje występ innego aktora Boyle'a – Roberta Carlyle oraz znanej z filmu „W stronę słońca" Rose Byrne. Istotniejszym spoiwem jest scena zdarzeń – Wielka Brytania zaatakowana przez zabójczego wirusa.

Ale „28 tygodni później" to całkiem nowa historia, w której biorą udział całkiem nowi bohaterowie. *Znajomym* z filmu Boyle'a jest wirus, który przed uśmierceniem ofiary wywołuje jej przemianę. Zarażeni stają się szybkimi, zabójczymi i plującymi krwią zombie. W krajobrazie znalazło się miejsce dla wybawicieli – miesiące, które minęły od czasu akcji pierwowzoru, wykorzystała amerykańska armia, by uporządkować nieco brytyjski bałagan. Jest taka, jaką znamy z innych filmów: sprawna i zdeterminowana, ale przy tym arogancka i krótkowzroczna.

Według obliczeń, wirus zniknął z ostatnim nosicielem. Czas, aby ocaleni przejęli swoją wyspę w ponowne posiadanie. Ale to nie czas poapokaliptyczny interesuje twórców, a jedynie przedłużenie zabawy w masakrę z oryginału. Pierwsza scena rozgrywa się w klimacie osaczenia, jeszcze przed *uporządkowaniem spraw* i wygaśnięciem wirusa. Domowy bastion zostaje zdobyty przez zainfekowanych. Bohater – Don ucieka, ale zostaje rozdzielony z żoną, Alice, która nie ma szans na przeżycie. W jakiś czas potem Don spotyka się (już w strefie objętej kwarantanną) ze swoimi dziećmi, które w makabrycznych zdarzeniach nie brały udziału. Nie chcą pogodzić się z wersją przedstawioną przez ojca – uciekają ze strefy chronionej, by dotrzeć do swojego domu i na własne oczy zobaczyć, co się stało. Później następuje seria fabularnych niespodzianek, z których najważniejsza i najbardziej przewidywalna uświadamia, że wirus żyje i ma się dobrze.

Poza przedłużeniem *zabawy w zombie*, innych sensów i pomysłów na odgrzewanie filmu Boyle'a (udanego, ale przecież zamkniętego) nie udało mi się zauważyć. Trendem, w który ta kontynuacja wpisuje się automatycznie, jest umieszczanie fantastycznej akcji w czasie niepokojąco bliskim współczesności. To zabieg podwójnie sprytny – po pierwsze pozwala na redukcję całego sztafażu przyszłości do minimum (co ułatwia pracę zarówno scenarzystom jak i realizatorom). Po drugie – świat bliski teraźniejszości niweluje dystans, poczucie obcości u widza. Rzeczywistość odbierana jako nasza, za sprawą kilku przesunięć zamienia się w całkowicie obcą i wrogą. Jeśli jeszcze uwzględnia aktualną sytuację polityczną, to taki wyczuwalny *oddech współczesności* może film niespodziewanie ożywić.

To właśnie było intrygujące w wizji Boyle'a. 28 dni – zaledwie cztery tygodnie – zmienia zaprzyjaźniony dom we wrogie piekło. Po kolejnych tygodniach piekło wydaje się nieco oswojone i jakby mniej piekielne. Wszystko staje się nieco nieświeże, a rzeczywistość zamienia się w grę. „28 tygodni później" bardziej niż ze swoim pierwowzorem kojarzy się z „Resident Evil" – i to nie w wersji filmowej, tylko z grą video. Wrażenie to pogłębia dość głupawo i mechanicznie podłożona muzyka, która nie tylko sugeruje, jak daną scenę odbierać, ale jeszcze sugeruje odbiór obojętny. Równie obojętnym pozostawia gwałtowny montaż – oddający chaos i zagrożenie, ale czasem pozostawiający widza w percepcyjnej pustce.

Do podniecającego konceptu cichej i gwałtownej apokalipsy (której sprzyja geograficzne odcięcie Wielkiej Brytani), reżyser „Impacto" ze współscenarzystą Rowanem Joffe, dorzucił klimat stanu wojennego z „Ludzkich dzieci", motyw osaczenia przez drapieżnego przeciwnika z serii o „Obcym" i estetykę masakry z kina gore. Łączy się to bez bólu, ale też bez żadnych szczególnych emocji. Choć na potrzeby produkcji udało się wyludnić angielskie ulice, wizja świata przywołuje masę skojarzeń, ale kurczowo trzyma się konwencji.

Do tego wszystkiego wirusa znowu nie udało się zabić. Zapewne wkrótce zaatakuje jakiś kolejny film... ■

28 Weeks Later
REŻYSERIA **JUAN CARLOS FRESNADILLO**. SCENARIUSZ **ROWAN JOFFE, JUAN CARLOS FRESNADILLO**. ZDJĘCIA **JOHN MURPHY**. MUZYKA **ENNIQUE CHEDIAK**. WYKONAWCY **ROBERT CARLYLE** (DON), **ROSE BYRNE** (SCARLET), **JEREMY RENNER** (DOYLE), **AMANDA WALKER** (SALLY), **SHAHID AHMED** (JACOB), WIELKA BRYTANIA 2007. DYSTRYBUCJA **IMPERIAL – CINEPIX**. CZAS **99**



JOHNNY DEPP, GEOFFREY RUSH

Pirates of the Caribbean: At World's End

REŻYSERIA **GORE VERBINSKI**. SCENARIUSZ **TED ELLIOTT, TERRY ROSSIO**. ZDJĘCIA **DARIUSZ WOLSKI**. MUZYKA **HANS ZIMMER**. WYKONAWCY **JOHNNY DEPP** (JACK SPARROW), **ORLANDO BLOOM** (WILL TURNER), **KEIRA KNIGHTLEY** (ELIZABETH SWANN), **JONATHAN PRYCE** (WEARHERBY SWANN), **BILL NIGHY** (DAVOY JONES), **GEOFFREY RUSH** (BARBOSSA). PRODUKCJA **WALT DISNEY PICTURES, JERRY BRUCKHEIMER FILMS, SECOND MATE PRODUCTIONS, USA 2007**. DYSTRYBUCJA **FORUM FILM**. CZAS **170 MIN**

PIRACI Z KARAIBÓW: NA KRAŃCU ŚWIATA

JAN OLSZEWSKI

Wypada zacząć od zwierzeń. Na początku 1976 roku grupa Polaków zwiedzała wytwórnię filmową EMI Elstree pod Londynem. Przybysze zobaczyli hale zdjęciowe, w których rozpoczynała się budowa dekoracji do „Gwiezdnych wojen". Wizję futurologicznych technik próbowano stworzyć za pomocą efektów świetlnych, m.in. laminatów fluoryzujących zmiennymi barwami. Osoba oprowadzająca pokazała także basen na tyłach wytwórni, miały w nim być kręcone sceny do „Piratów" Romana Polańskiego. Świecące laminaty olśniewały, za to basen nie różnił się zbytnio od zbiorników wodnych, widywanych niekiedy w sąsiedztwie obiektów przemysłowych.

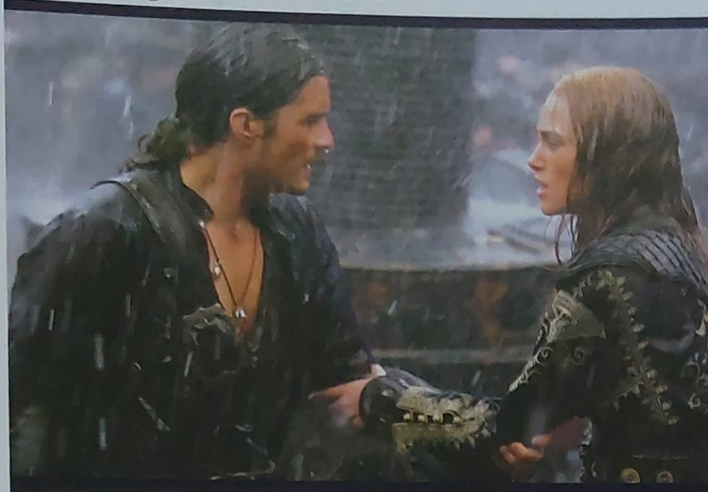
Dwa filmy, które złączył przypadek, wszelako ich dalsze losy potoczyły się odmiennymi torami. „Gwiezdne wojny" weszły na ekrany dwa lata później, odniosły wielki sukces. Film Polańskiego powstał dopiero po dziesięciu latach, w zupełnie innym miejscu, nie miał powodzenia. Więc przypadek okazał się złudny; czy warto o nim wspominać? Wydaje się, że tak – z dwóch powodów. Po pierwsze: porównanie tych dwóch filmów skłania do pewnych refleksji ogólnych. Po drugie: ułatwia ocenę filmu trzeciego, o którym za chwilę.

Kolejno zatem. Obydwa tytuły potwierdzają, że realizacja filmów widowiskowych polega na osobliwej rozgrywce między realizatorem a gatunkiem. Gatunek ma swe sztywne reguły, realizator próbuje je obejść lub przełamać. Nie ulega wątpliwości, że zamiar Polańskiego był ambitny: chciał nakręcić film, który – wykorzystując tradycyjne motywy opowieści o piratach – stałby się zarazem jej krytyką. Skąd się te opowieści wzięły? Zapewne z życia, ale nie bezpośrednio, pomostu dostarczyła literatura. Klasycznym wzorem jest „Wyspa skarbów" (1885) Stevensona, opowieść o chłopcu, który przyłącza się do wyprawy po skarby ukryte na bezludnej wyspie. Załoga statku składa się niemal wyłącznie z byłych piratów, o czym nikt nie wie. Chłopiec waha się między dwiema reakcjami: szuka poczucia bezpieczeństwa pod skrzydłami szefa wyprawy, zarazem jest zafascynowany mroczną aurą otaczającą marynarzy. Ta dwoistość oceny świata była pewnie największą zaletą powieści. Ale w opowieściach późniejszych ambiwalencja stopniowo zanikała, pozostawał kult przygody, coraz bardziej romantycznej, coraz mniej groźnej. Polański sugerował w swym filmie, że jest to obłuda; że wszystko polega na tym, by *źli* okazali się częściowo dobrzy, a *dobrzy* częściowo źli. W jego filmie *dobrzy* i *źli* są w tym samym stopniu łajdakami: konkluzja prowokacyjna, która zarazem ujawnia ryzyko przedsięwzięcia artystycznego, opartego wyłącznie na negacji. Odrzucając kolejno wszystko, co sztuczne lub zakłamane – Polański pozostaje z pustymi rękami. Najtrafniej określił to krytyk brytyjski Philip Strick (w „MFB"): *Ostatnia scena pokazuje dwójkę protagonistów w sytuacji identycznej jak scena pierwsza: na tratwie, zagubionych na pełnym morzu. Przykro to powiedzieć, ale rozstajemy się z nimi z prawdziwą ulgą.* Zdanie *oby się potopili* na szczęście nie pada.

W „Gwiezdnych wojnach" wszystko wygląda inaczej, bo wszystko oparte jest na akceptacji. Reżyser George Lucas spróbował znaleźć w typowej fabule SF nowe możliwości, które pewnie zawsze tam były, ale jakoś pozostały niewidoczne. Opowiedział o ludziach zagubionych w kosmosie, swym bohaterom kazał przeżywać klęski i sukcesy, wzloty i upadki. Ale wszystkie te wątki uboczne, indywidualne, zmierzają do wspólnego mianownika, którym jest konflikt między dwiema koncepcjami politycznymi, może nawet cywilizacyjnymi: między jedynowładztwem a rozmaicie pojmowanymi systemami władzy przedstawicielskiej. Nauczycielem Lucasa była więc historia, ściślej – historiozofia, skumulowana wiedza o przeszłości ziemskiego świata. To źródło inspiracji zadecydowało o sukcesie: Lucas otworzył przed gatunkiem nowe perspektywy, zarazem zaaprobował całą jego masę spadkową, odziedziczoną po poprzednikach.

Czy ten sam zabieg twórczy mógłby się udać w odniesieniu do filmu o piratach? Wydaje się, że właśnie takiej próby dokonali autorzy trylogii „Piraci z Karaibów". Historyzm reżysera Gore Verbinskiego i jego współpracowników jest jednak swoisty, polega nie na odwoływaniu się do historiozofii, lecz do koncepcji geograficznych sprzed wielu wieków; do autorów takich jak Snorre Sturlason, autor „Eddy poetyckiej", dla którego Ziemia była *dyskiem świata* (*heimkringla*). Czy takich jak Makrobiusz, autor z przełomu IV i V wieku, który co prawda akceptował kulistość Ziemi, ale pewne swoje pojęcia wywodził jeszcze od Cycerona. Inspiracja o tyle usprawiedliwiona, że owe dawne teorie znalazły się później w mitach i przypowieściach, na które powoływali się żeglarze. Podobno załoga płynąca z Kolumbem do Azji drogą zachodnią nie wierzyła w kulistość Ziemi; ludzie obawiali się, że dotrą do krańca świata i tam zginą. Dwa lub trzy wieki później, gdy toczy się akcja „Piratów", takie

>



ORLANDO BLOOM, KEIRA KNIGHTLEY



NAOMIE HARRIS

wierzenia należały zapewne do przeszłości, wszelako pojawiały się nowe, choćby te o Latającym Holendrze. Autorzy filmu zebrali je, trochę chaotycznie, w jedną całość. Na ekranie pojawiają się więc twory z pogranicza świata ludzkiego i zwierzęcego, bądź świata przyrody ożywionej i martwej; prawdziwe bestiarium morskie, a przy okazji także mitologia, może nawet metafizyka morza. Siły żywiołu, które dotychczas w filmach pirackich stanowiły malownicze lecz bierne tło, tutaj odzyskują swą podmiotowość.

Siłą i pięknem filmu są właśnie te próby ożywienia mitu. Sekwencje jak gdyby sfilmowane w świecie, opisanym przez mędrców przed piętnastoma wiekami. Makrobiusz pisał: *Ocean pokrywa większość strefy gorącej; jego dwie wielkie odnogi na wschodzie i dwie na zachodzie płyną na północ i na południe, aby dotrzeć do biegunów*. I rzeczywiście tak to wygląda! Statek piratów płynie samoczynnie wśród gór lodowych, potem przyśpiesza niesiony prądem, aż wreszcie dociera do gigantycznego wodospadu i wali się w bezdenną otchłań. Ląduje – gdzie: w zaświatach? na antypodach? Może to zresztą jedno i to samo? Później jest jeszcze sprawa powrotu. Metoda karkołomna lecz wykonalna: trzeba doprowadzić do tego, by statek zatonął odwracając się stępką do góry, i to dokładnie o zachodzie słońca. Potem trzeba czekać. Jeśli będziemy mieli szczęście, statek wypłynie po właściwej stronie naszej planety – dokładnie o świcie. Jak z tego widać, świat i zaświaty obsługiwane są przez to samo słońce.

Więc w końcu wszystko to zasługiwałoby na aprobatę, może nawet na entuzjazm, gdyby głównym motywem filmu był konflikt między ludźmi a żywiołem. Ale tak nie jest. Na film składa się bardzo wiele wątków, bo piratów jest wielu i każdy myśli o własnej korzyści. Ale wspólnym mianownikiem, konfliktem naczelnym jest walka piratów z brytyjską flotą. Zaś żywioł miałby być tylko sojusznikiem jednej bądź drugiej strony.

Dodajmy wreszcie szczegół, który w finale staje się wreszcie czytelny: obydwie strony walczą o własne interesy, ale zarazem o pewne idee. Chodzi o konflikt między władzą a anarchią. Albo inaczej: między społecznym systemem represyjnym a systemem permisywnym.

Zatem znów świat dychotomiczny jak w „Gwiezdnych wojnach". Ale skoro widzimy podobieństwo, odnotujmy także różnicę. Konflikt w „Gwiezdnych wojnach" jest konfliktem realnym. Czymś, co istnieje od tysiącleci, przynajmniej od czasów demokracji ateńskiej – i co zapewne będzie istniało w przyszłości. Sympatie Lucasa są po stronie parlamentaryzmu, ale to nie rozstrzyga sprawy, bo samodzierżawie nie zniknie. Wyboru musi dokonać widz – i ten wybór pozostaje aktualny tak długo, jak długo różnica między parlamentaryzmem a jednowładztwem nie będzie miała charakteru pozornego.

Czy tak samo jest w „Piratach z Karaibów"? Byłoby tak samo, gdyby alternatywę przedstawioną w tym filmie potraktowano uczciwie. Ale tak się nie stało. Autorzy każą nam wybierać między *dobrymi* a *złymi*, a jednocześnie postarali się, by *dobrzy* okazali się możliwie najgorsi, zaś *źli* – możliwie najlepsi. Jest to trochę jak wybór między najwyższym karzełkiem a najniższym wielkoludem.

Więc może jednak Polański miał rację? Nie można wykluczyć, że istnieją gatunki niereformowalne. Oczywiście Verbinski nie pozostaje w finale z pustymi rękami. Pokazał atrakcyjne widowisko z atrakcyjnymi aktorami. Kłopot zaczyna się, gdy ten ludzki świat i jego problemy próbujemy traktować poważnie. Żywioły absolutnie na to nie pozwalają, ich dominacja jest miażdżąca.

Więc może na zakończenie ciekawostka. Z materiałów prasowych wynika, że akcja wszystkich trzech filmów toczy się na przełomie XVIII i XIX wieku, głównie w Port Royal, stolicy Jamajki. Tak się jednak składa, że nie byłoby to możliwe. Miasto zostało zniszczone podczas trzęsienia ziemi 7 czerwca 1692 roku. Ludność miasta liczyła wtedy 7 tysięcy mieszkańców i prawie wszyscy utonęli. Tryumf żywiołu nad ludźmi! Można by więc powiedzieć, że bohaterowie filmu „Piraci z Karaibów" zginęli, zanim jeszcze spoczęło na nich oko kamery. Gdyby tak się stało rzeczywiście – kogo najbardziej byśmy żałowali? Nad kim najbardziej byśmy płakali? Niżej podpisany bez wahania wymieniłby jedno nazwisko: Keira Knightley. Czy Łaskawi Czytelnicy wymieniliby jeszcze kogoś? ■



JOHNNY DEPP




Szafa polska 1945-89
SCENARIUSZ I REALIZACJA KATARZYNA KOŚCIELAK, JOANNA JAWORSKA. ZDJĘCIA WOJCIECH KOZŁOWSKI, ADAM FRĘSKO. PRODUKCJA TELEWIZJA POLSKA – AGENCJA FILMOWA DLA PROGRAMU 1, POLSKA 2006. CZAS 55 MIN

SZAFA Z PRL

KRZYSZTOF ŚWIREK

Filmowe świadectwa życia codziennego zawierają w sobie specyficzne bogactwo, którego nie znajdziemy w opracowaniach dotyczących polityki. Telewizyjny dokument „Szafa polska 1945-89" jest filmem o społeczeństwie właśnie, zwięźle przekazującym coś z doświadczenia życia w PRL. Doświadczenia sensualnego, które nieraz staje się kluczem do jakiejś warstwy wspomnień, wspólnym mianownikiem pamięci. W „Szafie..." (w której przechowuje się jak wiadomo garderobę) zawarto zatem wiedzę o tym, co najbliżej ciała – jakich używano tkanin, jaki stosowano makijaż, jaki krój obowiązywał w różnych dekadach. Nostalgia na myśl o pierwszych dżinsach sąsiaduje ze wspomnieniem bluzy z nieprzepuszczającej powietrza kremepliny. Bywało także figlarnie, gdy podczas czynu społecznego podmuch wiatru ukazał burżuazyjne residuum ZMP-ówki w postaci ekstrawaganckiej bielizny. Bywało też dramatycznie, gdy w kraju gospodarki planowej trzeba było zdobyć sztuczne rzęsy na sesję zdjęciową.

Po co zresztą przykład tak wymyślny. W czasach permanentnych braków zaopatrzeniowych królowała modna i dziś strategia – *do it yourself*. Efekt uboczny to nie tylko odkrywanie w sobie niespodziewanych talentów krawca, ale także trwałość chałupniczych wyrobów – wyobraźmy sobie tylko, jak trudno zniszczyć spodnie zrobione z solidnej zasłony. Jedno mogło łączyć te ubrania – bardziej lub mniej profesjonalnie, wykonane były z duszą, z uczuciem. Oczywiście na ulicy takie ubiory z charakterem były wyspami w morzu zunifikowanej tandety – granatowych garniturów i ortalionowych płaszczy *Polaka na delegacji*.

Ekranowa podróż przez prawie półwiecze zaczyna się od ubrań w stylu wojskowym. Szykowne były kurtki lotnicze, nadawały się mundury – byle nie sowieckie, których estetyka pozostawiała wiele do życzenia (*po prostu były paskudne* – mówi jeden z bohaterów filmu). Lecz dziesięć lat po wojnie, w roku 1955, w Warszawie odbył się Międzynarodowy Festiwal Młodzieży, co stanowiło pierwszą okazję wychylenia głowy za żelazną kurtynę, żeby zobaczyć *jak tam się ubierają*. Od tamtej pory wszystko, co w modzie kolejnych pokoleń było ważne, pozostawało w jakiejś relacji do zachodnich wzorców; bikiniarze w latach 50., abstrakcyjne wzory pop artu w 60., dzieci kwiaty.

Wreszcie niemoc lat 80., kryzys braku dewiz, rozpaczliwie przezwyciężany nie opór materii, a raczej jej brak. I moda upolityczniona, czyli strój opozycji – nieco niedbały, ale stylowy, czerpiący z szyku zachodniej lewicy.

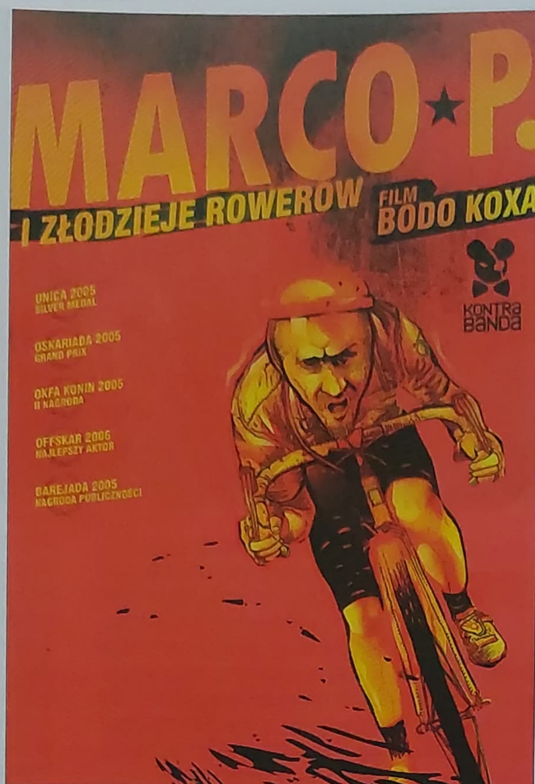
Tę wiedzę otrzymujemy z ekranu w rozsądnej dawce w formie pseudo-kroniki filmowej, poprzetykanej opowieściami polskich projektantów czy modelek, wspominających swoje stroje z tamtych lat. Buduje się w ten sposób swoisty obraz kraju, w którym wyłamywanie się z szarej normy wymagało sporego wysiłku, ale sprytne rozwiązania pozwalały jakoś się wystylizować, choćby na skromną miarę. Przegląd szafy peerelowskiej spointowany jest ujęciami bazaru na Stadionie Dziesięciolecia – symbolu charakterystycznej dla lat 90. obfitości towarów, ożenionej jednak z bezguściem i tym razem totalną już standardyzacją. Jak mówi Barbara Hoff – *Nie widać już na ulicach ludzi chcących się wyróżniać.*

Nie ma w tym stwierdzeniu nostalgii za PRL-em, ale pobrzmiewa tęsknota za pewnymi postawami, może nawet za siłą społeczeństwa, które wbrew absurdom tamtych czasów postanowiło pielęgnować w sobie normalność, i które przeprawiło się przez morze kiczu zachowując własne poczucie stylu. Dochodzimy w tym momencie do bardziej poważnego wymiaru ówczesnej mody. Intencją projektantów – jak wynika z ich wypowiedzi – było swoiste przybliżanie rodaków do Zachodu, dalej od wschodnich wzorów kulturowych. Szło o estetykę życia, o estetykę codzienności, a to sprawa tylko na pozór małej wagi.

W filmach w rodzaju „Szafy polskiej" dokonuje się także ważna operacja na zbiorowej pamięci: przypomina się widzom o właściwych proporcjach zjawisk. Szczególnie bowiem w wyobrażeniu ludzi młodych, ukształtowanym zwłaszcza przez literaturę czy filmy tamtego czasu, powstaje udramatyzowany obraz Polski Ludowej. Klimat dusznego koszmaru z Konwickiego czy przytłaczającej niemożności filmów moralnego niepokoju buduje pamięć zbiorowej traumy i wyparcia tego, co było pomiędzy kolejnymi kryzysami czy wybuchami społecznymi. A było dużo, może właśnie przede wszystkim to było: coś obezwładniającego, ale z siłą oddziaływania rozłożoną w niepozorne dawki, w żmudność 365 dni roku. Drobne i trochę większe przeszkody, problemy, o których dziś opowiada się anegdoty lub nie myśli o tym wcale. A przecież jest zwycięstwem ludzi tamtego czasu, że nie pozwolili, by ta przemożna żmudność drobnych utrudnień zabiła w nich pragnienie piękna. Nawet tak banalnego, jak piękno stroju.

Zbiorowa pamięć nie powinna lekceważyć prozaicznych trosk dnia wczorajszego, bo to one niejednokrotnie kształtowały świadomość mieszkańca Polski. Wielu powiedziałoby dzisiaj, że były wtedy ważniejsze sprawy. Nie pamiętają, jak ważna jest uroda życia. W każdych zresztą czasach walka z unifikacją jest sprawą moralnie szczytną. W każdym ustroju rezygnacja z własnego projektu życia codziennego jest zdradą zobowiązań, jakie nakłada na nas indywidualność.

„Szafa polska" przez ten *heroizm stylu* budzi emocje większe niż zwykły zbiór anegdot. Imponuje ekstrawagancja bikiniarskich fryzur, intryguje abstrakcyjny szyk biało-czarnych wzorów na sukienkach z lat 60. Wzruszają estetyczną naiwnością ludowe motywy w strojach polskich hipisów. Nawet najbardziej kontrowersyjne w kwestii stylu lata 80. budzą coś w rodzaju podziwu dla totalności wizerunku, posuniętej aż do przestylizowania. Za paradą strojów kryje się zawsze jakiś osobisty pomysł, ale przebija przez polską modę jako całość po prostu chęć życia, czerpania radości z tego, jak się wygląda, jak można siebie stworzyć. Przy czym jedyną nagrodą jest osobista satysfakcja. Zwycięstwo zwykłego człowieka, niezwykłe jednak, bo stojące ponad podejrzeniem, że chodzi mu o zysk czyimś kosztem. ■



MARCO P. I ZŁODZIEJE ROWERÓW

Laureat Oskariady 2005 i kilku innych nagród w konkursach kina niezależnego, reżyserski debiut wrocławskiego aktora, realizatora i scenarzysty, który występuje pod pseudonimem Bodo Kox, jest także początkiem działalności Wytwórni Produkcji Niezależnej i Autorskiej Kontrabanda. Udanym, powiedzmy od razu. Film ma to, czego oczekujemy od produkcji niezależnej, co jest raczej towarem deficytowym w profesjonalnym kinie: świeżość. Oczywiście, gatunek najlepiej określić jako rodzaj zgrywy, bo spotyka się w nim parodia „kina zemsty" z Korei, absurdalna komedia, włoski film gangsterski i kpina z lokalnej telewizji. Wszystko w dobrym tempie, zdynamizowane odpowiednio hałaśliwą muzyką zespołu Pustki i połączone w całość agresywnym i kapitalnym aktorstwem Grzegorza Wojdona w roli Marka P., maniaka roweru. Kiedy jego ukochany bicykl znika, niewątpliwie skradziony sprzed domu, Marco goli sobie głowę na łyso i jako krwawy anioł zemsty wyrusza na poszukiwanie, dopóki od gangsterskiego Szefa (Rosolek) nie otrzyma rady, jak powinien postąpić. Paradoksalnie prostej. Konwencja zgrywy pozwala na wiele, przede wszystkim na nagromadzenie makabry, najzupełniej dosłownej, więc w żadnym razie nie jest to rozrywka familijna. Na płytce znajduje się także swobodny w stylu dokument Piotra Żukowskiego, w którym Bodo Kox mówi trochę o sobie (ale niezbyt wiele) i prezentuje na wrocławskim Rynku swój happening z trumnami, happening polityczny, bo skierowany przeciwko polskiemu udziałowi w wojnie irackiej. W gruncie rzeczy to ciekawszy komentarz, ustawiający jakoś postać twórcy, niż tylko w miarę zabawny reportaż o realizacji (*making of*).

POLSKA 2005. REŻYSERIA BODO KOX. WYKONAWCY GRZEGORZ WOJDON, WOJCIECH ZIEMIAŃSKI, LESZEK ROSOLEK, DAWID ANTKOWIAK, GORIA KORNYLUK, FRANZ CHLOR, PIOTR MATWIEJCZYK, BODO KOX. DVD. CZAS 33 MIN. DODATKI: MAKING OF... ORAZ COOL, REŻ. PIOTR ŻUKOWSKI, 2006. DYSTRYBUCJA KONTRABANDA

KONKURS

Dla naszych Czytelników dostaliśmy zestawy płyt DVD z filmami Bodo-Koxa („Marco P. i złodzieje rowerów" i „Sobowtór"). Otrzymać je mogą Ci z Państwa, którzy odpowiedzą prawidłowo na konkursowe pytanie:

Za jakie filmy nagrodzono Bodo Koxa na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 sierpnia 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź na pytanie należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO2. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO. SMS POWERED BY MOBILTEK



Testosteron

POLSKA, 2007. REŻYSERIA TOMASZ KONECKI, ANDRZEJ SARAMONOWICZ. WYKONAWCY PIOTR ADAMCZYK, KRZYSZTOF STELMASZYK, BORYS SZYC, TOMASZ KOT, MACIEJ STUHR, CEZARY KOSIŃSKI, TOMASZ KAROLAK, ALEKSANDRA POPŁAWSKA, MAGDALENA BOCZARSKA, JOANNA FIEDLER. DVD. CZAS 119 MIN. DODATKI: ZWIASTUN, DOK.: JAK POWSTAWAŁ FILM. DYSTRYBUCJA TIM FILM STUDIO

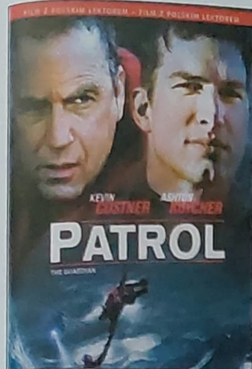
■ Pierwsza polska komedia hormonalna okazała się wielkim sukcesem w kinach (ponad 1.300 tys. widzów) i oczekuje podobnego sukcesu w obiegu domowym. Film jest brawurowy, to najkrótsza ocena. Siedmiu mężczyzn toczy długą rozmowę, przerywaną bójkami i raczej surrealistycznymi wydarzeniami, na temat kobiet. Scenerią jest podwarszawska restauracja malowniczo położona nad wodą, bez gości, za to z kelnerem (Szyc) i dwiema pichcącymi coś leniwie paniami w kuchni. Okoliczności złożone: miał się odbyć ślub młodego naukowca (Adamczyk), ale panna młoda, znana piosenkarka (Boczarska), w ostatniej chwili powiedziała *nie* i namiętnie rzuciła się na innego (Stuhr), który podobno wcale jej nie znał. Wobec tego ojciec pana młodego (Stelmaszyk) zdecydował porwać konkurenta. Mniejsza o absurdalne komplikacje fabularne (zabawne), ważna jest niekończąca się męska rozmowa. Trzeba powiedzieć, że Konecki i Saramonowicz dokazali niemałej sztuki, łącząc świntuszenie z liryzmem, a wszystko to w sosie swoistej filozofii, w przebojowo zabawnych dialogach, które sprawdziły się już na scenie – sztuka miała 8 inscenizacji, w tym w Bułgarii i Słowacji.



Królowa

THE QUEEN. ANGLIA, FRANCJA, WŁOCHY 2006. REŻYSERIA STEPHEN FREARS. WYKONAWCY HELEN MIRREN, MICHAEL SHEEN, JAMES CROMWELL, ALEX JENNINGS, SYLVIA SYMS, HELEN MCCRORY. DVD. CZAS 97 MIN. DYSTRYBUCJA SPINKA

■ Niewątpliwie najgłośniejszy film od ubiegłorocznej premiery. Nie chodzi o walory formalne (robota jest wzorowa), ale o temat. Oglądamy prywatność królowej Elżbiety II, jej otoczenia, prywatność premiera Blaira, niejako „kuchnię" politycznych wydarzeń po tragicznej śmierci Lady Diany. Oczywiście, oglądamy jeszcze jeden zmitologizowany obraz, zbudowany na tej samej zasadzie, co pseudo-dokument „Zabić prezydenta", inscenizujący dzień i godzinę skutecznego zamachu na prezydenta Busha. Liczy się intencja, innymi słowy: czemu służy film „Królowa"? Otóż wydaje się, że służy premierowi Blairowi. Jest to niewątpliwie najciekawsza postać w tej politycznej partii szachów, przedstawiony jako ktoś błyskotliwie inteligentny i dalekowzroczny. Prezent na odejście? To on najdosłowniej ratuje instytucję monarchii ze stanu niszczącego kryzysu. Inna rzecz, że w osobie Elżbiety II znajduje równie mądrą partnerkę, nieskończenie przewyższającą swoje otoczenie. Oboje otoczeni są przez ludzi – mówiąc łagodnie – niezbyt mądrych, i trudno w tak naszkicowanym obrazie nie dostrzec złośliwości twórców. Swój sukces film zawdzięcza przede wszystkim wykonawcom – nie tylko Helen Mirren, także Michael Sheen jest najwyższej klasy.



Patrol

THE GUARDIAN. USA 2006. REŻYSERIA ANDREW DAVIS. WYKONAWCY KEVIN KOSTNER, ASHTON KUTCHER, SELA WARD, CLANCY BROWN, JOHN HREAD, NEAL MCDONOUGH, MELLIS SAGEMILLER. DVD. CZAS 136 MIN. DYSTRYBUCJA IMPERIAL-CINEPIX

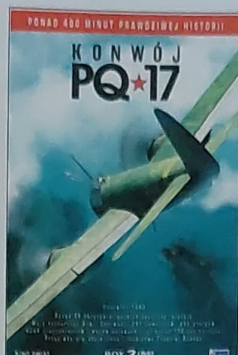
■ W jakiej roli powrócić może na ekran gwiazdor filmów akcji? Oczywiście, starzejącego się superbohatera, który i tak okaże się sprawniejszy od młodziaków i kiedy trzeba, utrze im nosa. Tak wkracza na ekran Kevin Kostner w roli Bena Randalla, legendy Straży Przybrzeżnej. Po tragicznej utracie współtowarzyszy w morskiej akcji przechodzi kryzys, ale ratuje go praca instruktora w szkole trenującej przyszłych ratowników. Jest autorytetem, ale spotyka też niesfornego i ambitnego konkurenta w osobie Jake'a, mistrza pływackiego (Kutcher). No i ma prywatne kłopoty, bo jakaż kobieta pogodziłaby się z jego trybem życia? Jest to tzw. męski film, wywodzący się z literatury dla dorastających chłopców z początku ub. wieku, co sprawia, że ogląda się go z pewną nostalgią. Niestety, bez emocjonalnego zaangażowania w konflikt charakterów mistrza i ucznia. Oczywiście, w kulminacji weteran Randall okaże bezprzykładne bohaterstwo, poświęci życie dla ratowania ofiar żywiołu i po bohaterskiej śmierci przejdzie do kolejnej legendy wśród ratowników: odtąd pojawia się podobno w najbardziej kryzysowych sytuacjach w środku szalejącego cyklonu i wyciąga pomocną rękę do skazanych na zagładę. Film jest długi, solidnie zrobiony, ale bez werwy. Kostnera chciałoby się obejrzeć w mniej stereotypowej roli.



Potem nastąpi cisza

POLSKA 1965. REŻYSERIA JANUSZ MORGENSTERN. WYKONAWCY TADEUSZ ŁOMNICKI, DANIEL OLBRYCHSKI, MAREK PEREPECZKO, BARBARA BRYLSKA, DAMIAN DAMIĘCKI, KAZIMIERZ FABISIAK, BARBARA SOŁTYSIK, RYSZARD FILIPSKI, TADEUSZ SCHMIDT. DVD. CZAS 93 MIN. CZ/B. DYSTRYBUCJA MEDIAWAY

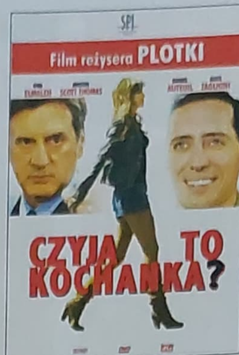
■ W „białej serii" Mediaway kolejna pozycja przypominająca, jak wyglądała filmowa propaganda PRL-u. Film oparty na dwóch powieściach Zbigniewa Safjana („Potem nastąpi cisza" i „Zanim przemówią"), pisarza specjalizującego się w tematyce związanej z Ludowym Wojskiem Polskim, rozgrywa się w 1944 roku i ukazuje charakterystyczny dla tamtego okresu konflikt polityczny. Do II Armii zaciągali się bojownicy z podziemia, aby walczyć z faszyzmem, ale spotykały ich prześladowania ze strony komunistycznego dowództwa. W oddziale majora Świętowca (Łomnicki) podejrzany jest por. Kolski (Perepeczko), który wyszedł z partyzantki i trafił do sowieckiego gułagu, ocalony potem przez „kościuszkowców". Jest także podporucznik Olewicz, były żołnierz AK (Olbrychski), który ucieka z więzienia i ponownie wstępuje do „berlingowskiego" wojska w innej miejscowości. Wszyscy trzej spotkają się w czasie walk pod Dreznem, na polach Saksonii, gdzie Kolski i Olewicz zginą. W filmie nie ma mowy o tym, że walki te były bolesną klęską II Armii dowodzonej ze zbrodniczym dyletantyzmem przez gen. Świerczewskiego; na to nie pozwoliłaby cenzura.



Konwój PQ-17

CONVOY PQ-17. ROSJA 2004. REŻYSERIA ALEXANDER KOTT. WYKONAWCY ANDREJ MERZLIKIN, SIERGIEJ CEPOW, BORYS WOJCIESZKOWSKI, ALEKSIEJ DEWOCZENKO, WALERIJ WIELICZKO, MARIA BEKKER, SIERGIEJ PLIOSKIN, OLGA ŁUKASZEWA, NIKOŁAJ MORTON, PAWEŁ BOJKO. DVD, 3 PŁYTY. CZAS 413 MIN. DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT

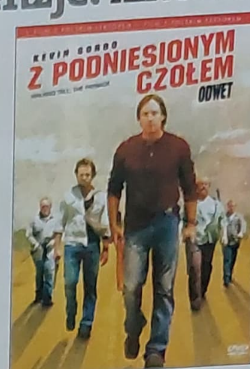
■ Filmowa wersja serialu, który zrealizował obiecujący młody reżyser Alexander Kott, absolwent moskiewskiego WGIK-u i student Mistrzowskiej Szkoły Andrzeja Wajdy. Oparte na powieści Walentyna Pikulina widowisko jest epicką kroniką bojów z morskiego szlaku konwoju, który wyruszył z Islandii w 1942 roku, aby dostarczyć do Związku Radzieckiego czołgi, transportery, samoloty i ciężki sprzęt bojowy. Kontratak hitlerowskiej Kriegsmarine był szczególnie zaciekły. W rezultacie do Murmańska dotarła tylko jedna trzecia statków i zatopiona została ogromna ilość ładunku. Ośmioodcinkowy serial zawiera efektowne, dzięki animacji komputerowej, sceny walk morskich (podobno aż 229) – a są to odtworzone, także z wykopiowaniami kronikalnymi, kluczowe epizody dla wojennych zmagań na morzach. Wojna ukazana jest z perspektywy zwykłych ludzi (radziecka rodzina za kręgiem polarnym), ale także narad sztabowych, w których pojawiają się Adolf Hitler, Winston Churchill, admirał Karl Doenitz. Niestety, ton wielkoruskiej propagandy przeważa: podkreśla się dwulicowość alianckich sojuszników ZSRR i umniejsza udział brytyjski i amerykański, aby ukazać aktywność i bohaterstwo radzieckiej Floty Polarnej jako decydujące o zwycięstwie.



Czyja to kochanka

LA DOUBLURE. REŻYSERIA FRANCIS VEBER. WYKONAWCY DANIEL AUTEUIL, ALICE TAGLIONI, GAD ELMALEH, KRISTIN SCOTT THOMAS, DANY BOON, KARL LAGERFELD, MICHEL AUMONT, RICHARD BERRY. DVD. CZAS 85 MIN. DYSTRYBUCJA SPI

■ Autor polskiego tytułu nie wysilił się specjalnie, po prostu podał, o co w tym komediowym filmie chodzi. Tylko że my, widzowie, nie zadajemy sobie takiego pytania, ponieważ od początku wiemy, że piękna supermodelka Elene (Taglioni) jest kochanką milionera Pierre'a Levasseura (Auteuil). Kłopot dla bohaterów polega na tym, że wścibscy paparazzi zrobili im zdjęcie, więc żona Pierre'a (elegancka i zimna, jak zawsze, Kristin Scott Thomas), posiadająca akcje większościowe w firmie, zagroziła rozwodem, co byłoby ruiną dla nieszczęsnego i mimo wszystko kochającego ją męża. Ale na zdjęciu jest także przypadkiem niczego nieświadomy parkingowy Pignon (Elmaleh), wystarczy więc przekonać wszystkich, że Elena jest jego kochanką. Muszą tylko zamieszkać razem... Mamy więc francuską komedię w bulwarowym stylu, pełną gagów, nieprawdopodobnych sytuacji i ciętego dowcipu. Dobrze się ogląda, chociaż szczegółów nikt nie pamięta, ale nie o to przecież chodzi. Zrobił ją zręczny reżyser, Francis Veber – jego „Plotka" miała spore powodzenie, choć osobiście wolę wcześniejszy film „Kolacja dla palantów". Ale i tym razem zabawa murowana.

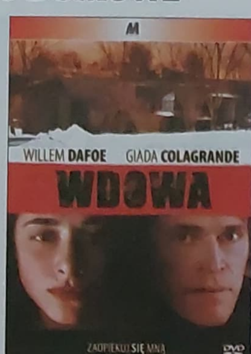


Z podniesionym czołem 2: Odwet

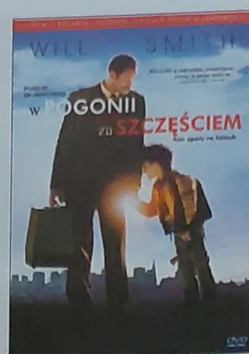
WALKING TALL 2: THE PAYBACK. USA 200. REŻYSERIA TRIPP REED. WYKONAWCY KEVIN SORBO, A. J. BUCKLEY, YVETTE NIPER, GAIL CRONAUER, BENTLEY MITCHUM, HALEY RAMM. DVD. CZAS 100 MIN. DYSTRYBUCJA IMPERIAL-CINEPIX

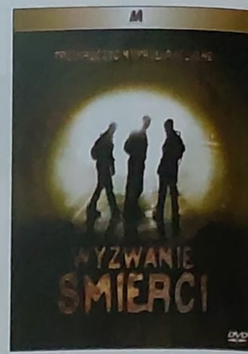
■ Dlaczego zajmować się filmem ewidentnie złym? Ano dlatego, że należy do zjawisk współczesnej kultury masowej i rzuca światło na pewne jej mechanizmy. Tytuł „Walking Tall" (u nas „Z podniesionym czołem") należy do westernowych filmów z lat 70. o postaci autentycznej – szeryfa Bufforda Pussera, który walczył w małym miasteczku z korupcją. Grał go Joe Don Baker. W 2004 pojawił się w tej roli The Rock (Skała) – zapaśnik Dwayne Johnson, który zaczynał od footballu, zrobił karierę zapaśniczą i wylądował na ekranie. Film „Z podniesionym czołem 2: Odwet" cynicznie wykorzystuje tytuł i formułę. Rolę główną – tym razem syna zamordowanego szeryfa, który przejmuje w miasteczku urząd ojca i zaczyna wojnę z gangiem – gra Kevin Sorbo. Jest to również atleta z ekranu. Był Herkulesem w serialu tv „Herkules", potem kapitanem Huntem w 110 odcinkach serialu „Andromeda" (2000-2005). Jednak Sorbo to nazwisko znane dzięki akcjom społecznym: lansuje wśród nastolatków z miejskich slumsów sport w szkole. Szlachetnie. No cóż, kto chce, niech ogląda.











Czarna księga

ZWARTBOEK. HOLANDIA, NIEMCY, ANGLIA, BELGIA 2006. REŻYSERIA PAUL VERHOEVEN. WYKONAWCY CARICE VAN HOUTEN, SEBASTIAN KOCH, THOM HOFFMAN, HALINA REIJN, WALDEMAR KOBUS, DEREK DE LINT, DOLF DE VRIES, PETER BLOK, RONALD ARMBRUST. DVD. CZAS 144 MIN. DODATKI: ZWIASTUN, WYPOWIEDZI AKTORÓW I TWÓRCÓW, SYLWETKI. DYSTRYBUCJA VISION

■ Najkosztowniejszy film holenderski (22 miliony dolarów) o ostatnim roku hitlerowskiej okupacji, który Paul Verhoeven zrealizował w ojczyźnie po 20 latach w Hollywood. Akcja toczy się z szybkością błyskawicy, bohaterka – Carice van Houten – bez względu na okoliczności zachowuje piękną, nieskazitelną twarz i najchętniej ukazuje się topless. Rachel Stein znana jako piosenkarka Ellis de Vries jest postacią autentyczną, ale to nie znaczy, że wszystko inne też. Tylko w jednej scenie traci swą urodę, katowana (topless, oczywiście) i oblana fekaliami przez zdziczały tłum wyzwolonych Holendrów. Była działaczką Ruchu Oporu, uwodziła szefa Gestapo Muentzego, w którym się zakochała i który w gruncie rzeczy nie był taki zły, bo pertraktował z partyzantami, ale po wyzwoleniu został rozstrzelany – przez swoich, za alianckim przyzwoleniem. Ruch Oporu nie był skuteczny, ponieważ „na górze" ukrywali się zdrajcy, którym zależało tylko na zdobyciu żydowskich dolarów i diamentów, więc kolaborowali z hitlerowskim katem Frankenem. Dowody w czarnym notesie (nie księdze) zdobytym przez Rachel/Ellis, która wszystko to wspomina w izraelskim kibucu. Jeśli przyjąć, że to tylko komiks *dla dorosłych* (i bezkrytycznych), film będzie się dobrze oglądało.

Wdowa

BEFORE IT HAD A NAME. USA 2005. REŻYSERIA GIADA COLAGRANDE. WYKONAWCY GIADA COLAGRANDE, WILLEM DAFOE, CLAUDIO BOTOSSO, SEYMOUR CASSEL, ISAACH DE BANKOLE, BARI HYMAN, EMILY MCDONNELL. DVD. CZAS 90 MIN. DYSTRYBUCJA MONOLITH

■ Atrakcją zachęcającą do obejrzenia powinna być informacja, że film ten jest dziełem aktorskiej pary – Włoszki Giady Colagrande i jej sławnego amerykańskiego męża, Willema Dafoe. Różnica wieku wynosi 20 lat, ale bardzo się kochają, ślub wzięli w marcu 2005, po czym razem napisali scenariusz i zagrali główne role, a Giada film wyreżyserowała. To zresztą jej drugie ekranowe dzieło. Niestety, na tym dobre informacje się kończą, bowiem film jest po prostu nieudany. Młoda (i śliczna, to trzeba przyznać) Włoszka dziedziczy super-nowoczesny dom na peryferiach Nowego Jorku po kochanku, który zmarł przed miesiącem. W domu panuje jednak tak dziwna i wroga atmosfera, że prosi dozorcę, aby zamieszkał wraz z nią i zapewnił męską obronę w razie niebezpieczeństwa. Oczywiście, prowadzi to do erotycznego zbliżenia (ale w tym miejscu zauważyć trzeba, że sceny miłosne w wykonaniu małżeńskiej pary są dziwnie chłodne), co nie wyklucza narastającego napięcia i nieporozumień, które doprowadzają do tragicznego finału. Nie zdradzę, kto pada martwy. W filmie niewiele się dzieje, atmosferę grozy tworzy właściwie tylko muzyka w typie horroru z lat 70., zresztą rozbrzmiewająca najzupełniej nieoczekiwanie. Państwo Dafoe osobiście prezentują film przy różnych okazjach poza granicami Stanów, ale do nas jakoś się nie wybrali.

Love Sick – niebezpieczne związki

LEGATURI BOLNAVICIOASE. RUMUNIA, FRANCJA 2006. REZYSERIA TUDOR GIURGIU. WYKONAWCY MAFRIA POPISTASU, IOANA BARBU, TUDOR CHIRILA, CATALINA MURGEA, MIRCEA DIACONU, VIRGINISA MIRCA. DVD. CZAS 86 MIN. DYSTRYBUCJA VIVARTO-PROPAGANDA

■ Zewsząd słyszymy o triumfach kina rumuńskiego, niewątpliwie jednego z najmniejszych w Europie. Nagła erupcja talentów po latach zniewolenia? A ponieważ twórcami nagradzanych w świecie filmów są ludzie młodzi, można mieć nadzieję, że nie skończy się na pełnych blasku pięciu minutach. Film Tudora Giurgiu zwraca uwagę niecodziennym tematem i urodą bohaterek. Kiki (Popistasu) i Alex (Barbu) są studentkami, które zakochują się w sobie. Ale to nie jest taki prosty związek lesbijski. Chodzi o miłosny trójkąt, w dodatku podszyty kazirodztwem. Kiki żyje ze swoim bratem, Sandu, który jest typem zaborczym i chce dziewczynę obarczyć winą za wszystko. Ta historia niecodziennych związków osadzona została w realistycznie opisanej rzeczywistości społecznej, potraktowanej jednak tylko jako sceneria. Nic się nie zmieni, ta rzeczywistość jest obojętna i przede wszystkim biedna. Alex przyjeżdża z prowincji, jest zagubiona i w gruncie rzeczy staje się ofiarą *potwornego rodzeństwa*. Nie jest stanie jej pomóc nawet ciotka Lukrecja, od dawna zamknięta w swoim zagraconym mieszkaniu. Smutny.

W pogoni za szczęściem

THE PURSUIT OF HAPPYNESS. USA 2006. REŻYSERIA GABRIELE MUCCINO. WYKONAWCY WILL SMITH, JADEN SMITH, THANDIE NEWTON, BRIAN HOWE, JAMES KERN, DAN CASTELLANETO, TAKAYO FISCHER, KEVIN WEST. DVD. CZAS 117 MIN. DYSTRYBUCJA IMPERIAL-CINEPIX

■ Okazuje się, że „amerykański sen" bywa czasem rzeczywistością. Czarnoskóry Chris Gardner – postać autentyczna – jest dziś milionerem. A zaczynał w 1981 jako bankrut, porzucony przez żonę, bezdomny usunięty z dzieckiem z mieszkania, i tylko z nadzieją na pracę, ponieważ zdecydował się na staż w firmie brokerskiej, zatrudniającej potem tylko co dwudziestego kandydata. A jednak zwyciężył. Przeszedł wiele, tułając się z dzieckiem po schroniskach i dworcach autobusowych, zdołał jednak zwrócić na siebie uwagę. Program o nim w TV, ze sceną, kiedy kąpie dziecko w zlewie publicznej toalety, tak poruszył producenta Marka Clymanna, że postanowił zrobić film. W trakcie pracy nad scenariuszem Gardner sam napisał i opublikował książkę (jest u nas w księgarniach). Film zrealizowany przez Włocha, Gabriele Muccino (to jego pierwsza produkcja anglojęzyczna), odchodzi trochę od rzeczywistości: synek bohatera jest starszy, ma 5 lat, bardzo zdolny – radzi sobie z kostką Rubika, a staż był jednak minimalnie płatny – ale wszystko inne zgodne jest z prawdą. Oglądamy optymistyczną historię o upartym dążeniu w górę, o sile charakteru, no i o sukcesie. Takim amerykańskim.

Wyzwanie śmierci

AFTER... USA 2006. REŻYSERIA DAVID L.CUNNIGHAM. WYKONAWCY DANIEL CALTAGIRONE, FLORA MONTGOMERY, NICHOLS AARON, MADISON CUNNINGHAM, DANIEL HERIBAN, JANA HOSPODAROVA. DVD. CZAS 80 MIN. DYSTRYBUCJA MONOLITH

■ Temat ciekawy: podobno pod Moskwą istnieje rozgałęzione tajne „drugie metro", zbudowane w czasach stalinowskich, a pod Placem Czerwonym są magazyny nuklearne. Wszystko to odkryć chcą (i odkrywają) kaskaderzy z organizacji Urban Explores. To swoisty odpowiednik komputerowych hakerów. W filmie poznajemy taką trójkę (dwóch chłopaków i dziewczyna) w jakiejś nieprawdopodobnej kryjówce w wieżowcu w Detroit. Ale ich celem jest Moskwa. No i dostają się do „drugiego metra", gdzie są atakowani przez jakichś uzbrojonych bandytów, ale niewiele z tego wynika, bo niejasna akcja opowiedziana jest za pomocą nadzwyczaj nerwowego, skokowego montażu i ogłuszającej muzyki elektronicznej grupy Capital Method. Zainteresować może jednak sama realizacja. Nie było mowy o legalnych zdjęciach w Moskwie, udało się jednak jakieś plenery sfilmować małą kamerą HD, a resztę zainscenizowano w Czechach i na Słowacji. Jeśli ktoś pamięta klasyczny film Carola Reeda „Trzeci człowiek", z ucieczką Orsona Wellesa wiedeńskimi kanałami, rozpozna źródło niektórych kompozycji i oświetlenia. Tylko że ten stary film miał fabułę i sens, czego nie bardzo doszukać się można w „Wyzwaniu śmierci". Ale mamy wakacje!

8 Letnia Akademia Filmowa

10 – 19 sierpnia 2007



Zwierzyniec 2007

www.laf.net.pl

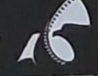
organizator:



współorganizatorzy:









ZOKiR

DKF "Bariera"
ACK UMCS
"Chatka Żaka"

sfinansowano ze środków:





Visegrad Fund

sponsorzy:





EKRANY PAMIĘCI ATOMA EGOYANA

GRAŻYNA STACHÓWNA



Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana
KRZYSZTOF LOSKA, WYDAWNICTWO RABID, KRAKÓW 2006

Twórczość Atoma Egoyana nie jest w Polsce specjalnie popularna. W kinach rozpowszechniano tylko trzy jego filmy: „Słodkie jutro" (1997), „Podróż Felicji" (1999) i „Gdzie leży prawda?" (2005), w telewizji pokazano „Klub Exotica" (1994). Ich projekcje nie zapisały się jednak jakoś szczególnie w pamięci wielu widzów. Wprost przeciwnie, Egoyan zyskał status tzw. reżysera niszowego, ma z pewnością swych przysięgłych zwolenników, ale jest to raczej elitarny klub wielbicieli niż masowa publiczność.

Książka Krzysztofa Loski skierowana jest zarówno do tych, którzy znają już twórczość tego reżysera, jak i tych, którzy jeszcze się z nią nie zetknęli. Stanowi cenne kompendium wiedzy o jego dorobku i dzięki swym licznym zaletom staje się ważną pozycją lekturową dla wszystkich interesujących się kinem współczesnym. Książka Loski została wyraźnie sprofilowana tematycznie, jest bardzo kompetentna naukowo, sugestywna w podjętych analizach, przekonująca w proponowanych wnioskach. Znakomitym uzupełnieniem wywodów autora są trafnie dobrane kadry filmowe – tak właśnie powinno się wydawać książki filmoznawcze! – które przypominają omawiane sytuacje ekranowe, objaśniają prowadzone interpretacje, przekazują dodatkowe treści symboliczne zamknięte w filmowych obrazach.

Na początek przypomnę, kto zacz ten Atom Egoyan. Urodził się w 1960 roku w Kairze, ale z pochodzenia jest Ormianinem. Z powodu niechęci miejscowej ludności rodzina Egoyanów wyjechała z Egiptu i przeniosła się do Kanady. Atom chodził do szkoły angielskiej i nie mówił językiem swych przodków, należy mniemać, że nie był wprowadzony przez rodziców w krąg kultury ormiańskiej. W 1982 roku ukończył studia politologiczne na uniwersytecie w Toronto. W 1984 ożenił się z Arsinée Khanjian, aktorką ormiańskiego pochodzenia, która odtąd stale występuje w jego filmach. Jeszcze w szkole średniej przyszły reżyser zapoznał się z pracami wybitnego psychiatry Ronalda D. Lainga dotyczącymi problemów tożsamości, uznał je za ważne dla zrozumienia własnej egzystencji i objaśnienia swego losu. W 1984 roku zadebiutował fabularnym filmem „Najbliższy krewny", dotąd nakręcił ich dziesięć i jeszcze czternaście krótkometrażowych.

Atom Egoyan należy do stosunkowo niewielkiej grupy reżyserów filmowych z zaburzoną tożsamością narodową, która rzutuje na ich życie i twórczość. Przynależność do diaspory, poczucie obcości, rozdarcie między różne tradycje historyczne, kultury i języki uczula ich na podobne problemy innych ludzi, a także na kryzysy tożsamości wynikające już nie tylko z przynależności etnicznej, ale także społecznego wyalienowania, braku oparcia w rodzinie, niespełnienia, utraty i wszelkiej patologii. Ten właśnie problem Loska uczynił podstawową kategorią interpretacyjną swej książki.

Bohaterowie filmów Egoyana naznaczeni są zwykle piętnem traumatycznej przeszłości, czują się osamotnieni i głęboko wyalienowani, cierpią na różne zaburzenia psychiczne, przeżywają ostre kryzysy osobowości, nie mogą wyzwolić się z uzależnień i toksycznych związków, często podejmują rozpaczliwe w skutkach decyzje. Ich walka o przetrwanie i odzyskanie sensu życia odbywa się w świecie zdominowanym przez media i technologię audiowizualną, które wywierają przemożny wpływ na ich psychikę i osobowość. Tożsamość w znacznym stopniu bywa dziś bowiem określana przez różne ekrany, które pośredniczą w stosunkach międzyludzkich, dokumentują wspomnienia, umożliwiają rejestrację przeżyć, obserwację samego siebie, poszukiwanie własnych źródeł czy korzeni, czerpanie przyjemności, zaspokajanie obsesji. Technologia ułatwia analizę różnych sytuacji życiowych, staje się warunkiem poznania. Ale tylko w pewnym zakresie, o czym ze specjalną siłą pouczają filmy Egoyana, w których mechaniczna rejestracja – mimo pozorów obiektywności – nie może jednak przezwyciężyć przypadkowości życia i wyjaśnić wszystkich tajemnic ludzkiego losu, odpowiedzieć na pytanie zawarte w tytule ostatniego filmu reżysera: gdzie leży prawda?

Krzysztof Loska oprowadza czytelników po smutnym filmowym świecie Atoma Egoyana i konfrontuje z jego cierpiącymi bohaterami. Obraz rzeczywistości wykreowanej przez reżysera odbija się w różnorodnych przekazach medialnych przywoływanych w filmach, które mają pomóc bohaterom w określeniu ich przynależności etnicznej, społecznej i rodzinnej, rozpoznaniu własnego charakteru i skłonności, przeanalizowaniu uczuć. Przedstawiani protagoniści prawie nigdy nie znajdują jednak ulgi i ukojenia. A wątła nadzieja rodzi się dla nich tylko wtedy, gdy bohaterom udaje się otrząsnąć z samotności, wyjść poza ramy alienującej kultury audiowizualnej i zbudować poczucie swojej tożsamości na prawdziwych związkach z innymi ludźmi, w oparciu o tradycyjną kulturę i trwałe wartości moralne.

Poszukiwanie zagubionej tożsamości dotyczy nie tylko fikcyjnych bohaterów filmowych, ale także samego reżysera, który próbuje zmierzyć się z ormiańskim dziedzictwem kulturowym w filmach „Kalendarz" (1993) – gra w nim nawet główną rolę – oraz „Ararat" (2002). Ich akcja po części rozgrywa się w Armenii, a fabuła dotyczy ważnych wydarzeń z historii tego kraju – masowy pogrom ludności ormiańskiej dokonany przez Turków w 1915 roku – oraz odnajdywania zagubionej tożsamości etnicznej przez ludzi żyjących w emigranckiej diasporze poza ojczyzną.

Lektura książki Krzysztofa Loski może dla wielu czytelników stać się okazją do odkrycia niezwykłej twórczości ormiańsko-kanadyjskiego reżysera, prawdziwą przygodą intelektualną i drogowskazem ułatwiającym orientację we współczesnym świecie, w którym środki masowego przekazu uzurpują sobie prawo do wnikania w życie swych użytkowników, budowania wzorców, tworzenia hierarchii wartości, zaspokajania braków, wpływania na poczucie tożsamości i przynależności. Wypracowanie dystansu wobec nich może mieć zbawienne skutki. ■

KSIĄŻKI WYSZPERANE

Ścigany Roman Polański

ANDRZEJ BĄTKIEWICZ. BZIW BRONISŁAW SPADEK, KATOWICE 2006

■ *Roman Polański jest wielkim magikiem i prorokiem współczesnego kina, ale na pewno... nie jest prorokiem we własnym kraju* – rozpoczyna swoją książkę Andrzej Bątkiewicz. To kolejna pozycja poświęcona wielkiemu żyjącemu polskiemu reżyserowi. Reżyserowi, który ukrywa się we Francji przed organami ścigania rządu USA. Reżyserowi, o którym powstaje film, mający rzucić nowe światło na jeden z najdrażliwszych epizodów współczesnego Hollywood – proces Romana Polańskiego.

Już za życia Polański stał się legendą, która budzi wiele kontrowersji, gdyż przez jednych odczytywany jest pozytywnie, a przez drugich mniej liberalnie. Autor tej książki po prostu dostrzega w reżyserze Mistrza. Próbuje pokazać jego kunszt filmowy, ale najpierw dokładnie zapoznaje czytelnika z biografią reżysera.

Część pierwsza książki to „Życie i sztuka", druga „Sztuka i życie". Dokładna filmografia obejmuje filmy krótkometrażowe, fabularne oraz role filmowe i teatralne. Na koniec mamy również kalendarium rozpoczynające się od daty 1933, urodzin Raymunda Lieblinga, znanego później jako Roman Polański, a kończącego się na 2006 r., przyznaniu Nagrody Europejskiej Akademii Sztuki Filmowej za całokształt twórczości dla jednego z największych artystów współczesnego kina, wybitnego aktora, scenarzysty, reżysera i producenta.

Autor przyznaje, że pomysł napisania książki zrodził się po premierze „Pianisty", dzieła przyjętego niezbyt przyjaźnie przez niektórych polskich krytyków filmowych: *fałszywie oceniających i interpretujących ten piękny i przejmujący film.*

Bątkiewicz dostrzega w tym, co tworzy Polański, głębszy sens i logikę. Nie krytykuje go, ale podziwia i docenia tę determinację, konsekwencję czy swego rodzaju alienację. Sam Polański napisał do autora: *Jestem przekonany, że pisze Pan o mnie w dobrej wierze (...), każda informacja o nowej książce „o Polańskim" wzbudza we mnie dreszcz emocji, niestety negatywnych.*

Jest to pierwsza pozycja cyklu monograficznego o wielkich mistrzach X Muzy przygotowanego przez Wydawnictwo BZiW.

Polański. Na rozdrożu światów

F. ZAMOCHNIKOFF, S. BONNOTTE. CYKLADY, WARSZAWA 2006

■ Jest to książka, która miłośnikom Polańskiego niesie wyraźne przesłanie, a brzmi ono: *Nie osądzajcie, spróbujcie zrozumieć.*

Tekst autoryzował sam reżyser. Niewątpliwie dlatego jest to pozycja, w której nie krytykuje się Polańskiego, ale próbuje go zrozumieć. Dziennikarzy nie zadowala krytyka jego filmów. *Wygląda to tak, jakby recenzenci nie rozumieli nic z filmów Polańskiego i uparcie krytykowali jego charakter*, a kolejny obraz wydawał się *mniej oryginalny i mniej „polański" od poprzedniego* (Ginette Servais).

Aż do powstania „Pianisty" Polański próbował zmagać się z – często idiotycznymi – pytaniami dziennikarzy i krytyków. Jednak kiedy „Pianista" zdobywa Złotą Palmę, Cezary i Oscara, milczy, nie udziela wywiadów, nie pokazuje się. Dopiero teraz zrozumiał, że nie należało niczego oczekiwać od krytyków i prasy. *Film wystarcza sam sobie, nie wymaga analizy czy egzegezy. Po prostu istnieje* – mówi. Nie interesują już go słowa, kino traktuje jak pasję, więc po co robić tyle szumu? Taka postawa to nie megalomania czy snobizm, to raczej zmęczenie wiecznymi atakami.

Polański, jak prawdziwy artysta, widzi świat inaczej niż zwykły zjadacz chleba. Pokazuje historie ludzi, którzy za wszelką cenę chcą przetrwać we wrogim świecie. I dlatego opowiada się po stronie życia, bo los nie szczędził mu nieszczęść. I to on zmusza widza do refleksji, wzbudza emocje, które pragniemy zachować, kształtuje nas jako ludzi. O swoich filmach mówi, że są źle zrobione, jedynie „Bal wampirów" ogląda bez rumieńca wstydu. Należy więc do tych, którzy są pokorni, a czy pokora nie jest główną zaletą wielkich reżyserów?

Dariusz Lisowski

Andrzej Munk

MAREK HENDRYKOWSKI. LUDZIE POLSKIEGO KINA, WYD. WIĘŹ, 2007

■ Monografia jednego z najwybitniejszych polskich twórców, który działał *w czasie wprawdzie marnym, ale niesłychanie ciekawym* – w latach 50. Ale to jego film „Człowiek na torze" z 1956 roku otwiera okres rozliczeń i przemian, który zaowocuje polską szkołą filmową, a „Eroica" (1957) i „Zezowate szczęście" (1959) wprowadzą do tego nurtu nowy ton, nazwany przez autora monografii *błazeńską terapią przeprowadzoną na chorym organizmie społecznym*. Kilka dokumentów i trzy filmy fabularne: niewiele. Munk zmarł tragicznie w wieku 40 lat w trakcie realizacji „Pasażerki", wprowadzającej nową perspektywę do tematu okupacyjnej martyrologii. Hendrykowski opowiada o Munku z osobistą fascynacją, ale także z obiektywizmem historyka. Wywód uzupełniają ilustracje, wśród nich nie publikowane dotychczas zdjęcia. Książka otwiera nową serię wydawniczą „Więzi" – LEPIK, czyli Ludzie Polskiego Kina – pod redakcją Małgorzaty i Marka Hendrykowskich. Zapowiadane są tomiki poświęcone Lechowi Majewskiemu, Agnieszce Holland, Marcelowi Łozińskiemu, a także aktorom – Danucie Szaflarskiej i Zdzisławowi Maklakiewiczowi. To potrzebne książki.

KONKURS DLA CZYTELNIKÓW

Otrzymaliśmy od wydawcy gratisowe egzemplarze książki Marka Hendrykowskiego „Andrzej Munk", której KINO jest patronem medialnym. Aby je zdobyć, należy odpowiedzieć prawidłowo na konkursowe pytanie

Kto dokończył ostatni realizowany przez Munka film, czyli „Pasażerkę"?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 sierpnia 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO3. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

GRUPA DDN: czy ciąg dalszy

GRAŻYNA BOCHENEK



NA PLANIE „MANNY"
REŻ. HUBERT GOTKOWSKI



GRUPA DDN

Filmik trwa dwie minuty. Idący ulicą chłopak pomstuje na dziewczynę, która miała być w domu, a wyszła po sukienkę. Na osiedlowym parkingu widzi auto, w którym całuje się jakaś para, więc wyciąga z samochodu zakochanego i brutalnie go bije, po czym orientuje się, że chodzi nie o jego dziewczynę. „Zazdrośnik" wydawać się może pozbawiony logiki, ale trudno o krytykę, skoro poprzedzony został planszą: *Film dedykowany jest wszystkim ludziom, którym się wydaje, że nie mają talentu – my to dopiero nie mamy talentu!* Nie ma wątpliwości, że realizatorzy sięgnęli po kamerę z braku lepszego zajęcia, ale do swojej twórczości mają dystans, zachowali też poczucie humoru. Nawet jeśli bohater „Zazdrośnika" kopie leżącego, to nie należy go naśladować wybrzydzając na ten pierwszy filmik.

Zresztą obejrzało go zaledwie kilka osób, kiedy powstał w 2002 roku. Dziś o grupie DDN, która sygnowała „Zazdrośnika" swoim logo, jest nieco głośniej. Filmowcy z Rzeszowa to odkrycie roku 2006 portalu Stopklatka.pl i telewizji Kino Polska, a ich ostatni film, „Manna", zdobył dwie statuetki Offskara i Grand Prix Oskariady (lista innych nagród jest długa). Jak ewoluowało DDN?

Początki są raczej typowe: w liceum paczka przyjaciół bawi się w kręcenie filmów kamerą, którą jednemu z nich przysłał ze Stanów Zjednoczonych tata. W grupie są Hubert Gotkowski, Piotrek Gibowicz, Dorota Miśta i Marcin Kabaj (roczniki '81), wkrótce dołączy do nich Ewelina Drzał (rocznik '83). Hubert mówi, że najważniejszy jest zespół osób, które się przyjaźnią i nawzajem wspierają – bez tego filmów offowych robić się nie da. Ale w roku 2000 sfilmowane wygłupy, ucieczki, relacje z wycieczek szkolnych i teledyski to jeszcze nie jest off – przynajmniej twórcy nic o tym nie wiedzieli. Gdy dojdzie do pierwszych pokazów, na wszelki wypadek nie wpisują swoich nazwisk w miejscu przeznaczonym na scenariusz i reżyserię, tylko skrót: DDN. Znaczy to: *do dupy nosem*, czyli zupełnie nic. Pierwsze pokazy odbywają się w Wojewódzkim Domu Kultury w Rzeszowie. Dziś projekcje filmów niezależnych gromadzą tam tłumy, cztery lata temu przychodziły pojedyncze osoby.

Dopiero studia owocują filmem, którym DDN daje się poznać szerzej, czyli „Stiudentem". Politechnika Rzeszowska – jak przystało na jedną z lepszych uczelni technicznych w kraju – prezentuje się dzięki dynamicznemu montażowi co najmniej tak dobrze, jak na filmie promocyjnym. Patron szkoły, Ignacy Łukasiewicz, firmuje swoją marmurową twarzą nowoczesne budynki, jednak życie tytułowego stiudenta nijak się ma do wizji przekazywanej maturzystom, którzy szukają dla siebie przyszłości. Ów stiudent uwielbia długo spać, nie zna nazwiska wykładowcy, do którego idzie po zaliczenie, zaś jedynym problemem, którym naprawdę się przejmuje, jest podwyżka ceny piwa. Ach tak, to podobno Unia Europejska winna jest temu, że butelka zamiast 3,00 kosztuje 3,35 zł (aż dziw, że przeciwnicy naszego wejścia do UE nie wykorzystali tego argumentu!)

Historia niefrasobliwego życia studenta Politechniki Rzeszow-

Kalendarz wydarzeń:

QUEST Europe
Międzynarodowy Festiwal Kina Autorskiego, 2-miesięczna wakacyjna impreza odbywająca się od 4 lipca do końca sierpnia w Zielonej Górze. Plenerowe pokazy filmowe na zielonogórskim deptaku oraz konkurs filmowy w Kinie NEWA.
SZCZEGÓŁOWY PROGRAM DOSTĘPNY JEST NA STRONIE INTERNETOWEJ:
WWW.QUEST-EUROPE.EU

OFF/ON Warszawa
4 Europejski Tydzień Filmowy prezentujący artystyczne kino europejskie w formie letnich pokazów filmowych. Impreza odbędzie się w dniach 13–18 sierpnia w warszawskim Kinie „Luna".
WIĘCEJ INFORMACJI MOŻNA ZNALEŹĆ POD ADRESEM INTERNETOWYM:
WWW.OFFON.ORG

nastąpi?

skiej opowiedziana jest z czułością, a błyszczy w niej talent komiczny Marcina Kabaja, z premedytacją wykorzystywanego do tego, by grał samego siebie. W tej roli jest niezastąpiony. Film „Stiudent" opatrzony jest już nazwiskiem reżysera – jest nim Hubert Gotkowski (to ten, którego tata zainwestował kiedyś w kamerę). Dziewczyny udzielają się aktorsko, ale generalnie są – co typowe dla polskiego kina offowego – raczej Muzami i wsparciem emocjonalnym dla chłopaków. Gra też Piotrek, który za chwilę sam zrobi film (czyżby dlatego, że stał się właścicielem drugiej w grupie kamery?). Jego dzieło to „Koperta". Króciutki żart o tym, jak różnie można rozumieć to słowo, gdy zdaje się egzamin na prawo jazdy, otrzymał II nagrodę w konkursie TVP „Dolina kreatywna, czyli czego szuka młoda sztuka". Emisja w TVP Rzeszów spowodowała, że dyrekcja miejscowego WORD-u poczuła się urażona i było trochę nieprzyjemności.



„STUDENT"
REŻ. HUBERT GOTKOWSKI

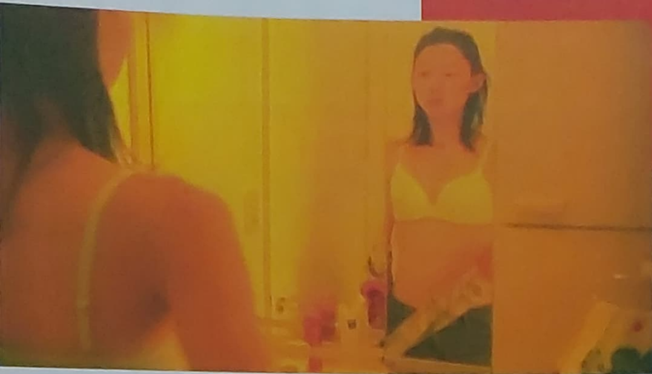
W repertuarze DDN są też filmy poważniejsze w tonie, należy do nich „Przepraszam". To obraz grupki młodych ludzi i relacji między nimi, aktorami są uczestnicy warsztatów teatralnych Grzegorza Pawłowskiego. Ale najlepiej wypadają komedie. Dowodzi tego „Manna", pierwsza pełnometrażowa produkcja DDN-u, podpisana przez Huberta. Punkt wyjścia jest intrygujący: dwóch chłopaków budzi się w środku lasu w samochodzie. Wysłużony polonez nie należy do nich, w stacyjce nie ma kluczyków, a pojazd pełen jest pustych puszek po piwie. „Manna" to połączenie thrilleru z baśnią i moralitetem. Bohaterom spadają z nieba czerwone karteczki, na których zapisano: *masz jedno życzenie*. Życzeniem chłopaków okazuje się piwo. Gdy to im się znudzi, zamawiają więcej piwa. I do tego pizzę. Film jest przegadany, dowcip bywa w nim i przyciężki, ale jest też ironia i świeżość. No i jest Marcin Kabaj, znów grający samego siebie. *Większość moich znajomych oddałaby życie, by być na naszym miejscu* – mówi jego bohater. Próba ucieczki z leśnego raju okaże się jednak nadzwyczaj trudna.

Sukcesy „Manny" na festiwalach *offowych* sprawiły, że filmem zainteresował się Maciej Ślesicki. Hubert poprawił scenariusz (jak twierdzi – na lepsze) i czeka, by zrealizować „Mannę" jeszcze raz, tym razem nie w oparciu o dobre chęci i wolę tworzenia, ale za prawdziwe pieniądze. Jeśli film utrzyma sielankowo-cube'owy klimat oryginału, a dialogi stracą łopatologiczność, to efekt współpracy z Maciejem Ślesickim może okazać się co najmniej zadowalający. Aha, jednego z amatorów piwa i pizzy, bardziej leniwego i rozlazłego, ma zagrać Marcin Kabaj (przecież pokonał w wyścigu po Offskary samego Borysa Szyca).

W stolicy Podkarpacia filmujących można policzyć na palcach jednej ręki i DDN ratuje honor grodu. Paradoks casusu rzeszowian polega jednak na tym, że kiedy grupa zdobywa kolejne laury, DDN już w zasadzie nie istnieje. Piotr i Dorota – teraz oboje Gibowiczowie – są na Wyspach Brytyjskich i planują podróże dookoła świata, Marcin tymczasowo wybrał zmywak, w Rzeszowie jest tylko Ewelina i Hubert. Ona broni pracę magisterską, on – od kilku miesięcy dyplomowany informatyk – rozważa, czy od sierpnia nie lepiej będzie po prostu pracować w biurze. Na razie jednak DDN pokazuje „Studenta II". Mamy z filmu dowiedzieć się, jak Marcin poradził sobie na WKU: to tam doprowadziło go przedkładanie piwa nad studiowanie. Być może więc DDN-u cdn... Kto wie? ■

Sex, sushi & rock n'roll

MACIEJ DOMINIAK

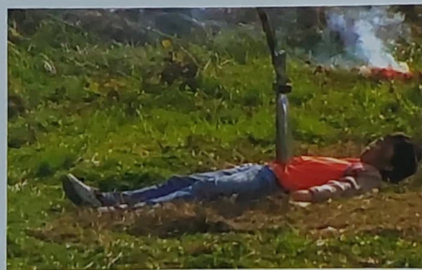


Młodzi reżyserzy japońscy uciekają od stylistyki wielkich mistrzów na rzecz zgłębiania seksualnych obsesji własnych rówieśników.

„COMING WITH MY BROTHER" (ONEE-CHAN, OTÔTO TO IKU!) REŻ. KOTA YOSHIDA

Japońskie kino niezależne czasem gorszy, czasem szokuje, a czasem po prostu nudzi, ale zawsze ujmuje szczerością i spontanicznością. To, co w kinie europejskim uchodzi za tabu, wzbudza sensację albo wykorzystywane jest do bulwersowania widowni, w kinie japońskim jest po prostu historią do opowiedzenia, historią taką samą, jak każda inna. Nieważne czy bohaterem jest policjant-transwestyta, czy ogarnięty fetyszystyczną obsesją nastolatek. Japońskie kino niezależne wchodzi bez żadnych zahamowań w najbardziej intymne sfery ludzkiego życia, a przy tym robi to w sposób autentyczny i pozbawiony niezdrowych emocji. Weźmy dla przykładu film „Coming with My Brother" (Onee-chan, otôto to iku!) w reżyserii Koty Yoshidy. Film opowiada o młodej dziewczynie mieszkającej wspólnie z nastoletnim bratem i koleżanką. Brat przeżywa fetyszystyczne uniesienia podkradając bieliznę swojej siostrze. Siostra przypadkowo to zauważa i sama ulega niezdrowej fascynacji bratem. W finale okazuje się, że praktyki chłopaka związane były jednak z fantazjami na temat mieszkającej wspólnie z rodzeństwem koleżanki, która z kolei jest śmiertelnie zakochana w głównej bohaterce. Linearna prezentacja fabuły przywodzi na myśl intrygę rodem z brazylijskich telenowel, okraszoną dodatkowo japońskim *hardcore'm* w stylu mangowych porno-komiksów. Może trudno w to uwierzyć, ale w rzeczywistości „Coming with My Brother" to po prostu szczera, bezpretensjonalna, a przy tym całkiem zabawna komedia, opowiadająca o dojrzewaniu i związanych z tym wstydliwych zakątkach psychiki japońskich nastolatków.

To, co w kinie europejskim byłoby pretekstem do wzbudzania sensacji, tam jest po prostu zwykłym narzędziem narracyjnym. Dla japońskich twórców młodego pokolenia seks jest zwyczajnym elementem ludzkiego życia, a fetyszystyczne wątki w „Coming with My Brother" opowiadane są w identycznym rytmie jak scena porannego śniadania. Podobnie jest w przypadku średniometrażowej produkcji „Ochon-chan: Pussy's Adventures in Love and Revolution" w reżyserii Hiroshi Nishio (Grand Prix Festiwalu Filmowego „CO2" w Osace), filmu będącego kolejnym przykładem nurtu, który można określić japońskim *fetysz-offem*. „Ochon-chan" to w wielkim skrócie opowieść o molestowanej seksualnie Hanie, która ma dosyć swojego drugiego „ja" o imieniu Ochon-chan. Dziewczyna coraz bardziej zamyka się w sobie i popada w seksualno-schizofreniczne obsesje. Oczywiście jeśli zaprezentujemy zarys akcji w dwóch zdaniach, przeciętnemu europejskiemu widzowi nasuną się skojarzenia z filmami pornograficznymi, tymczasem dla widzów japońskich jest to przede wszystkim historia krzywdy i wyobcowania młodej dziewczyny poszukującej prawdziwego uczucia, która nie mogąc znaleźć go w otoczeniu, popada stopniowo w świat własnych urojeń. To, co dla nas jest w tym filmie prowokacją czy próbą bulwersowania, dla reżysera jest wyłącznie środkiem wyrazu.



„OCHON-CHAN: PUSSY'S ADVENTURES IN LOVE AND REVOLUTION" REŻ. HIROSHI NISHIO

Z czego wynikają tak drastyczne różnice w podejściu do tego rodzaju trudnych tematów? Przede wszystkim z braku oporów i uprzedzeń. Dodajmy: braku fałszywych uprzedzeń. W polskim kinie niezależnym (szczególnie amatorskim) nie brakuje przemocy, brutalności i wulgarności, głowy odcina się siekierą, a palce odrąbuje łopatą, kiedy jednak bohater (twardziel) i bohaterka (piękność) odkładają na chwilę siekierę, karabin, łopatę, czy co tam ma jeszcze mają pod ręką i po prostu idą ze sobą do łóżka, to kamera natychmiast przejeżdża na kominek lub okno, w którym widz ogląda romantyczny zachód słońca. W następnej scenie widzimy już naszych bohaterów leżących pod grubą kołdrą i palących papierosy.

Skąd ten dziwny strach przed ekranowym seksem u europejskich filmowców niezależnych? Dlaczego w naszej kulturze przemoc – będąca czymś wynaturzonym i nienormalnym – nie wzbudza takiego zgorszenia na ekranie jak seks – naturalny element ludzkiej egzystencji? Twórcy japońscy mają tę przewagę nad europejskimi, że po prostu nie zaprzątają sobie głowy takimi dylematami. O seksie mówią otwarcie, nie jest on dla nich tematem tabu, lecz elementem psychiki i emocji każdego człowieka. Dlatego nawet najbardziej intymne i gorszące w kinie europejskim zachowania w japońskich filmach offowych ogląda się najzupełniej normalnie. Bez względu na to czy dotyczy to fascynacji bielizną własnej siostry, skrzywień psychicznych policjanta transwestyty („Gimmick", reż. Satoe Kamino) czy nastolatki walczącej ze swoim seksualnym alter ego („Ochon-Chan").

W przypadku drugiego z wymienionych filmów („Gimmick") należy zwrócić uwagę także na zupełnie inną kwestię – egzotyczne z europejskiego punktu widzenia podejście do kwestii narracji filmowej. Młode kino japońskie idzie zdecydowanie pod prąd tym wszystkim zjawiskom, które u nas uchodzą za standardy awangardowości. Zamiast kamery z ręki – statyczne, wystudiowane kadry, zamiast dynamicznej akcji – powolna narracja i długie wyciszające pauzy. „Gimmick" jest przykładem filmu japońskiego prezentującego skrajnie odmienną od europejskiej filozofię filmowego myślenia. Tego rodzaju filmy uświadamiają nam, że pomimo wszechogarniającej globalizacji oraz faktu, że kamery filmowe wszędzie już wyglądają tak samo, żyjemy w różnorodnym świecie, gdzie różnice kulturowe i mentalne wciąż są najważniejsze. Japońskie kino offowe – skupiające twórców nie wciągniętych jeszcze przez globalny system dystrybucji – doskonale nam to udowadnia. Pokazuje, że w filmie nie wszystko musi być dramaturgicznie uzasadnione, logiczne i tworzące chronologiczną całość. Czasami właśnie brak tej logiki i postawienie na emocjonalność narracji świadczy w największym stopniu o sile filmu i w ostatecznym efekcie tworzy jego artystyczną wymowę. ■

POLSKIE MIASTECZKO FILMOWE

FOT. RADOSŁAW NAWROCKI / PISF

FILMOWCY JUŻ PRACUJĄ: DARIUSZ GAJEWSKI NA PASIE STARTOWYM W NOWYM MIEŚCIE NAD PILICĄ

13 czerwca w obecności prezesa Rady Ministrów Jarosława Kaczyńskiego podpisano porozumienie w sprawie budowy Miasteczka Filmowego.

Miasteczko powstanie w Nowym Mieście nad Pilicą, 79 kilometrów od Warszawy, na 467-hektarowym byłym lotnisku wojskowym, którego teren specjalnie na ten cel przekazało Ministerstwo Obrony Narodowej. Starania o stworzenie miasteczka przedstawiciele polskiej kinematografii rozpoczęli już pod koniec lat 60. Jednak decyzję o realizacji projektu podjął dopiero obecny rząd. Budowa sfinansowana zostanie z funduszy strukturalnych Unii Europejskiej, środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Miasteczko będzie centrum produkcji filmowej. Powstanie co najmniej 10 hal produkcyjnych, największa o powierzchni 7.000 m2. Będzie też Zakład Budowy Dekoracji, stajnia, obiekt dla małych zwierząt, szklarnia, wypożyczalnie kostiumów, broni, pojazdów, rekwizytów i studia castingowe. Już teraz część obiektów można wykorzystać jako scenografię. Filmowcy i dziennikarze mogli się o tym przekonać, biorąc udział w zorganizowanej przez PISF wycieczce.

W 2007 zakończą się prace dokumentacyjne związane z wymogami formalnymi dla otrzymania finansowania. W przyszłym roku będzie można rozpocząć inwestycję, której koszt szacowany jest na ok. 100 mln euro. Miasteczko ma być uruchomione do końca 2009 r.

KOBIETA ZA OBIEKTYWEM

ANNA ZIELIŃSKA



DYSKUTUJĄ (OD LEWEJ): MARTA MESZAROS, BARBARA SASS-ZDORT, IZABELLA CYWINSKA

W dniach 11-13 maja odbył się w warszawskim kinie Luna Festiwal KOBIETA ZA OBIEKTYWEM. Widzowie mieli okazję zobaczyć tworzone lub współtworzone przez kobiety etiudy, filmy dokumentalne i fabuły (m.in. „Cleo od 5 do 7", „Dziennik dla moich ukochanych", „Plac Zbawiciela", „Podróż Niny"). Festiwal nie ograniczał się jedynie do pokazów. Dopełnieniem seansów były warsztaty filmowe. Z tajnikami scenopisarstwa zapoznawała uczestników Mártá Meszáros, o sztuce montażu mówiły Milenia Fiedler i Katarzyna Maciejko-Kowalczyk, a przemyśleniami dotyczącymi reżyserii filmowej dzieliła się z widzami Barbara Sass. W foyer kina zorganizowano wystawę fotografii Magdy Chotkowskiej z podróży po Chinach i Kirgistanie. Zwieńczenie imprezy stanowiła Wielka Debata Festiwalu, w której wzięły udział m.in.: Barbara Sass, Mártá Meszáros, Katarzyna Krosny, Izabella Cywińska, Magdalena Łazarkiewicz, Grażyna Torbicka, Joanna Kos-Krauze, Agnieszka Trzos. Z zaprezentowanych materiałów i statystyk wypływa smutny wniosek: udział kobiet w dokonaniach polskiej kinematografii jest niewielki. Począwszy od wyraźnie mniejszej liczby kobiet przyjmowanych na kierunki filmowe (reżyseria, scenopisarstwo, montaż), a skończywszy na niewielkiej liczbie nakręconych filmów, w których kobiety miały swój udział. Zastanawiając się nad obowiązującym stanem rzeczy uczestniczki debaty: Mártá Meszáros i Magdalena Łazarkiewicz przywołały wspomnienia o początkach własnych dróg twórczych, które – eufemistycznie mówiąc, do najłatwiejszych nie należały. Mówiono o rozwiązaniach stosowanych w innych kinematografiach, w których do zmiany niekorzystnej sytuacji kobiet w przemyśle filmowym wykorzystano instytucje przyjazne kobietom-filmowcom, powołane do życia przez stworzone uprzednio instrumentarium prawne. O doświadczeniach „producentki na obczyźnie" opowiedziała Katarzyna Krosny, opisując przy okazji wspierające kobiety rozwiązania obowiązujące w Szwecji. Impreza pomyślana została nie tylko jako przegląd filmów tworzonych przez kobiety, ale również jako forum, którego zadaniem ma być (co dobitnie wykazała debata) rozpoczęcie rzeczowej dyskusji o uczestnictwie kobiet w przemyśle filmowym, a w konsekwencji – zmiana niekorzystnego status quo. Należy mieć nadzieję, że KOBIETA ZA OBIEKTYWEM przekształci się w imprezę cykliczną, nie tylko prezentującą najciekawsze filmowe dokonania z udziałem kobiet, ale również otwierającą poważną, rzeczową dyskusję o potrzebie zmiany schematycznego sposobu myślenia, skutecznie hamującego udział kobiet w przemyśle filmowym, oraz efektywnie dążącą do zmiany tej sytuacji.

www.filmneweurope.com

Jak poinformowało Biuro Prasowe PISF-u, 25 maja rozpoczęła działalność strona internetowa www.filmneweurope.com – codzienny serwis, zamieszczający informacje o europejskim i światowym rynku filmowym oraz kinematografii Europy Centralnej i Wschodniej.

Strona powstała z inicjatywy Film New Europe Association, organizacji non-profit powołanej do życia przez filmowców, zajmującej się promocją produkcji i twórczości audiowizualnej. To jedyna jego typu duża organizacja w Europie Centralnej. Warszawskie biuro Film New Europe Association znajduje się w siedzibie Stowarzyszenia Filmowców Polskich, które zaoferowało twórcom strony swoją pomoc. Również Polski Instytut Sztuki Filmowej i kancelaria Salans Warsaw wspierają działalność strony. Dostęp do informacji na stronie jest bezpłatny.

Nagroda im. Kieślowskiego

W Cannes – podczas sesji końcowej pierwszej edycji ScripTeast, programu dla doświadczonych scenarzystów z Europy Wschodniej i Środkowej – po raz pierwszy wręczono Nagrodę im. Krzysztofa Kieślowskiego. Walczyło o nią 12 scenariuszy pełnometrażowych fabuł z sześciu krajów, biorących udział w programie. Zwycięski scenariusz wyłoniła Rada Programowa ScripTeast: Simon Perry (przewodniczący), Antoine de Clermont-Tonnerre, Agnieszka Holland, Antonio Saura, Manfred Schmidt i Dariusz Jabłoński. Laureatką została Zuzana Liova ze Słowacji za „The House". Wyróżnienie zdobył Polak, Darek Błaszczyk „Cókierek" za „The House of Merry Retirement" (Dom wesołej starości).

ScripTeast organizuje Niezależna Fundacja Filmowa przy wsparciu programu Media, a także Polskiego Instytutu Filmowego, Telewizji Polskiej i Apple Film Production, we współpracy z Europejską Akademią Filmową, siecią producentów ACE – Atelier du Cinema Europeen, Producers Network oraz festiwalami w Berlinie, Cannes i Karlowych Warach.

SZCZEGÓŁY: WWW.SCRIPTEAST.PL ■

Nagrody i wyróżnienia

Nagrody Ministra
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego wręczył pod koniec czerwca doroczne nagrody za całokształt działalności lub za wybitne osiągnięcia w danym roku. W dziedzinie filmu statuetki otrzymali Krzysztof Ptak i Jadwiga Zajiček, w dziedzinie teatru aktorzy (również filmowi) Anna Seniuk i Jerzy Stuhr, i dramaturg Wojciech Tomczyk (również scenarzysta filmowy). Nagrodzony w dziedzinie muzyki Paweł Szymański komponuje też dla filmu (m.in. dokumenty Macieja Drygasa i Vity Želakeviciute, „Plac Zbawiciela" małżeństwa Krauze).

Gloria dla Szaflarskiej
Wybitna aktorka Danuta Szaflarska została udekorowana Złotym Medalem Zasłużony dla Kultury – Gloria Artis. Wręczył go minister Kazimierz Michał Ujazdowski.

Nagrody SFP w Krakowie
Na 47. Krakowskim Festiwalu Filmowym po raz pierwszy wręczono nagrody Stowarzyszenia Filmowców Polskich za wybitne osiągnięcia artystyczne. Otrzymali je reżyserzy Witold Giersz i Władysław Ślesicki oraz montażystka Agnieszka Bojanowska.
Nagrody SFP wręczane będą regularnie na festiwalach w Gdyni i Krakowie.

Nagroda Miłosza dla Wajdy
Andrzej Wajda jest pierwszym laureatem nagrody im. Czesława Miłosza, przyznawanej przez Ambasadę USA za wkład w rozwijanie porozumienia polsko-amerykańskiego. Nowa nagroda będzie honorowała osoby działające na rzecz dialogu, zacieśniania współpracy i większego zrozumienia między Amerykanami i Polakami.

Melonik dla Michnikowskiego
Członkowie Akademii Dobrego Humoru przy 8. Festiwalu Dobrego Humoru (Gdańsk, 28-30 czerwca) nagrodę za całokształt twórczości przyznali Wiesławowi Michnikowskiemu. Laureat otrzymał Błękitny Melonik Charliego oraz nagrodę pieniężną ufundowaną przez Prezydenta Miasta Gdańska.

Smuga Cienia i Europa Award dla Fabickiego
Sławomir Fabicki wygrał XII MFF „Smuga cienia" w Salerno w południowych Włoszech. Zaś na 47. MFF dla Dzieci i Młodzieży w Zlinie w Czechach dostał The Europa Award za najlepszy pełnometrażowy debiut europejski. To kolejne nagrody dla „Z odzysku".

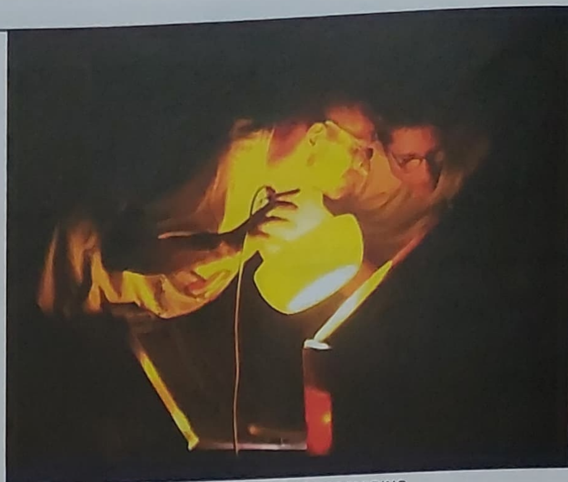
„Melodramat" znowu najlepszy
Tym razem na 5. Return of The Living Shorts we włoskim Campobasso. Wybrane przez widzów filmy oceniło profesjonalne jury, które za najlepszy krótki metraż uznało fabułę Filipa Marczewskiego.

Kryształ Annecy i Złota Róża dla „Piotrusia i wilka"
Polsko-brytyjska koprodukcja – „Piotruś i wilk" w reżyserii Suzy Templeton – zdobyła Nagrodę główną, Kryształ Annecy, oraz Nagrodę Publiczności na festiwalu w Annecy, najważniejszym światowym konkursie animacji.
Wcześniej „Piotruś i wilk" zdobył Złotą Różę w kategorii Performance za pokaz z muzyką graną na żywo na Rose D'Or Festival w Lucernie (Szwajcaria) i nagrodę dla najlepszego europejskiego programu w konkursie Pulcinella Italian Television Animation Awards.
Najbliższy pokaz filmu z udziałem orkiestry symfonicznej Filharmonii im. Artura Rubinsteina odbędzie się 5 lipca na dziedzińcu Zamku Królewskiego w Warszawie w ramach obchodów 60-lecia polskiej animacji.
WWW.SE-MA-FOR.COM

Award of Distinction dla Jonkajtysa
Animowana „Arka" Grzegorza Jonkajtysa została nagrodzona na prestiżowym międzynarodowym festiwalu Prix Ars Electronica. Award of Distinction zostanie wręczona w Linzu (Austria) 7 września.

Grand Prix dla Kasperskiego
Po raz kolejny nagrodzono „Nasiona" Wojciecha Kasperskiego. Dokument z programu „Rosja-Polska. Nowe spojrzenie" dostał Grand Prix na międzynarodowym festiwalu Kratkofil w Banialuce w Bośni i Hercegowinie.

Srebrny Medal dla Mańkowskiego
„Lekcja muzyki" Andrzeja Mańkowskiego została uhonorowana Srebrnym Medalem w 26. Konkursie Dokumentu Artystycznego URTI podczas 47. MF Programów Telewizyjnych w Monte-Carlo.


„NA DZIAŁCE", REŻ. THIERRY PALADINO

Grand Prix dla Paladino
„Na działce" Thierry'ego Paladino zdobył Główną Nagrodę w kategorii filmu dokumentalnego na Europejskim Festiwalu Szkół Filmowych – Vilnius Film Shorts na Litwie.

Nagroda Specjalna dla Dudy
„Herkules wyrusza w świat" Lidii Dudy zdobył Specjalną Nagrodę Jury na 28. Światowym Festiwalu Telewizji w kanadyjskim Banff. Wcześniej dokument dostał m.in. Grand Prix festiwalu w Kantonie oraz Platynową REMI za zdjęcia w Houston.

Nagroda dla Dobrowolskiego
„Portrecista" Ireneusza Dobrowolskiego zdobył Nagrodę za Najlepszy Film Dokumentalny Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „DeReel" w Victorii w Australii (3-14 maja).
WWW.DEREEL.COM

Nominacja dla Imielskiej
Dokument Małgorzaty Imielskiej „Powiedz mi, dlaczego" został nominowany do Magnolia Award w kategorii filmu historycznego i biograficznego na 13. Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Szanghaju.

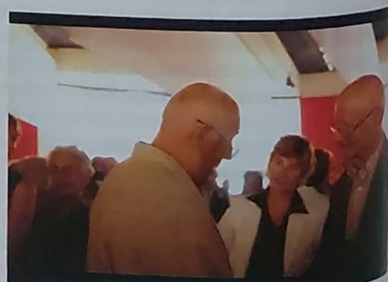
Nagroda dla grafika
Plakat do filmu „Zakochany Paryż", autorstwa Tomasza Opasińskiego, wygrał 36. konkurs The Hollywood Reporter Annual Key Art Awards w kategorii plakat międzynarodowy.

Medal dla Horoszczaka

Jedynym Polakiem wyróżnionym medalem 60-lecia festiwalu w Cannes został Adam Horoszczak (na zdjęciu), wieloletni współpracownik naszego pisma. Horoszczak jest drugim Polakiem – po Jerzym Płażewskim – w ten sposób uhonorowanym przez dyrekcję jednego z najbardziej prestiżowych festiwali filmowych świata.

Nagrody Dragon Forum

Pitching Dragon Forum 2007, międzynarodowych warsztatów filmu dokumentalnego, odbył się w dn. 2-4 czerwca podczas 47. KFF w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej MANGGHA.
Zaprezentowano 26 projektów z Polski, Ukrainy, Macedonii, Węgier, Szwajcarii, Danii, Holandii, Niemiec i Białorusi. Wśród uczestników pitchingu byli zarówno doświadczeni filmowcy, jak i studenci.
Z zainteresowaniem spotkało się 16 projektów, wśród nich: „Razem na biegun" Wojciecha Szumowskiego i Tatiany Chylińskiej, „Pomeranian Illusions" Jacoba Dammasa; „Jak robiliśmy ten film" Kuby Maciejko i Leszka Dobruckiego; „Tagikak" Kiry Jaskelaainen; „Philharmony" Maxima Vasyanowycha; „Lama 24h" Marzeny Popławskiej i Jędrzeja Sierockiego; „Nauczyciel z bagien" Anny i Piotra Sadzińskich; „Ostatnia podróż Kingi" Władysława Jurkowa; „Odyseja złomowa" Pawła Ferdka i Łukasza Gutta; „Maria i Olga" Lukasa Zuenda.
Discovery Encouragement Award została przyznana Remigiuszowi Zawadzkiemu za projekt „Wieś z o.o.".
Nagroda Organizatorów Dragon Forum przyznana została projektom: „Nauczyciel z bagien" Anny i Piotra Sadzińskich oraz „I'm Looking for a Bride" Mariji Dzidzevy i Vladimira Stojcevskiego.
WWW.DRAGONFORUM.PL


ADAM HOROSZCZAK (Z LEWEJ) Z CATHERINE DÉMIER I GILLESEM JACOBEM

11. Konkurs Kodaka rozstrzygnięty

20 czerwca w katowickim kinie Rialto wręczono nagrody 11. Studenckiego Konkursu Filmów Reklamowych Kodaka.

Jury: Jacek Kulczycki (SF OTO), Jędrzej Sabliński (The Chimney Pot), Tomasz Wasilewski (Marketing QXL Poland, Allegro), Ewelina Piątek (Media Markt), Katarzyna Dragović (Szkoła Mistrzów Reklamy), Jacek Maciejewski (Agencja Publicis), Paweł Niziński (Good Brands), Tomek Augustynek (operator), Arek Tomiak (operator), Piotr Welc (Onet. pl), Tomasz Szymański (Braun) wydało werdykt:

I Nagroda: Andrzej Stopa, „Kodak", WRiTV UŚ

II Nagroda ex aequo: Jakub Czerwiński, Sympatia.pl „Ciechocinek", PWSFTViT,

Monika Dąbrowska i Kate McCullough, BRAUN „Lady Braun", PWSFTViT

Nagroda za zdjęcia i za reżyserię: Tomasz Woźniczka, Allegro „Allegro – polecam" WRiTV UŚ

Nagroda za scenariusz: Kacper Fertacz, Sympatia.pl „Horror", WRiTV UŚ.

Nagroda Mętraka

Jury XI Konkursu o Nagrodę im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych, w składzie: Dariusz Arest, Michał Chaciński, Paweł T. Felis, Jacek Fuksiewicz, Jerzy Górzański, Marek Hendrykowski, Piotr Łazarkiewicz (przewodniczący), Michał Oleszczyk, Anna Osmólska-Mętrak, Andrzej Szpulak, Mateusz Werner i Janusz Zaorski przyznało nagrody.

Grand Prix (rzeźba Adama Myjaka i 10.000 zł): Jakub Socha *za wyjątkową dojrzałość krytycznofilmową (co widać m.in. w tekście „Obcy vs. Predator. O krytyce filmowej"), oryginalność myśli, stylistyczną lekkość i dyscyplinę jednocześnie, która pozwala błyskotliwie łączyć wnikliwość z tonem osobistym;*

II miejsce (5.000 zł): Michał Walkiewicz *za imponujący rozmach stylu i szerokość spojrzenia na kino, którymi z powściągliwą erudycją podzielił się w tekście „Opowieść o dwóch siostrach";*

III miejsce (2.500 zł): Kuba Mikurda *za imponujący warsztat, indywidualizm sądów oraz twórczą nieufność wobec kultury i języka używanego do jej opisu.*

Wyróżnienia:

Sebastian Jagielski *za osobisty styl oraz uzasadnioną tęsknotę za obecnością Polski na mapie światowego kina, wyrażoną w tekście „Kino zamknięte na świat";*

Adam Kruk *za swobodę pisarską, która przekłada się na czytelniczą przyjemność, jak w lapidarnym spojrzeniu na filmowy horror (tekst „Te straszne filmy");*

Paulina Kwas *za wspaniale kobiece połączenie wrażliwości z bezkompromisowością, najsilniej obecne w tekście „Sondowanie piekła";*

Małgorzata Major *za oryginalne spojrzenie na problem nadwagi bohaterów filmowych (tekst „Motylem [nie]jestem") oraz gruntowną analizę „Wojaczka" Lecha Majewskiego.*

Agata Rosochacka *za przekonujące śledzenie tropów sacrum i profanum w przenikliwej interpretacji „Lata miłości" Pawła Pawlikowskiego.*

Piotr Rowicki *za biegłość formy i błyskotliwy humor, którym dał wyraz w pracy na temat psiego życia czworonogów w filmie.*

Jakub Socha jest studentem V roku filmoznawstwa UAM w Poznaniu. Publikował w „Kinie", „Images", „Panoptikum" i „Pro Arte", jest współautorem tomu „Polskie kino niezależne". W poprzednim konkursie otrzymał drugą nagrodę. Wymarzone miejsce pracy? *Manchester United, najlepiej jako lewoskrzydłowy napastnik.*

Wręczenie nagród oraz projekcja filmu wybranego przez zwycięzcę: 25 lipca, w dniu imienin Krzysztofa Mętraka, na festiwalu Nowe Horyzonty.

ORGANIZATORZY KONKURSU: ZERRO SP. Z O. O., ZAKŁAD FILMU I TELEWIZJI UAM W POZNANIU ORAZ PISF (FUNDATOR NAGRÓD FINANSOWYCH).

Komu Jantary

Oto lista nagród 26. Koszalińskiego Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i film":

Superjantar dla najlepszego debiutu 10-lecia: Marek Lechki, „Moje miasto".

Konkurs Pełnometrażowych Polskich Debiutów Fabularnych:

Grand Prix – Wielki Jantar 2007: „Chaos", reż. Xawery Żuławski;

Nagroda Specjalna Jury: „Rezerwat", reż. Łukasz Palkowski;

Jantar za najlepszy scenariusz: „Sztuka masażu", reż. Mariusz Gawryś;

Jantar za najlepszy debiut aktorski: Sonia Bohosiewicz („Rezerwat"), Antoni Pawlicki („Z odzysku");

Nagroda Specjalna Prezesa TVP (900.000 zł na drugi film): Xawery Żuławski.

Konkurs Krótkometrażowych Polskich Debiutów Fabularnych:

Mały Jantar 2007: „Trójka do wzięcia", reż. Bartek Konopka;

Wyróżnienie: „Kongola", reż. Sylwester Jakimow;

Mały Jantar za najlepszy dokument: „Czesław Story", reż. Ksawery Szczepanik;

„Słońce i cień", reż. Jan Holoubek;

Wyróżnienia:

„Marsz samotnych kobiet", reż. Dominika Montean;

„Na działce", reż. Thierry Paladino.

Mały Jantar za najlepszą animację: „Jutro", reż. Katarzyna Agopsowicz;

Nagroda Dziennikarzy,
Nagroda Publiczności,
Nagroda Jury Młodzieżowego:
„Rezerwat", reż. Łukasz Palkowski.

OFF jak gorąco – nagrody

Jury 2. Festiwalu Kina Niezależnego „OFF jak gorąco" w Łodzi nagrodziło „Nie panikuj" Bodo Koxa w kategorii najlepszy film niezależny oraz „Deevanah" Izabeli Przylipiak jako najlepszy film szkolny.

Nagrodę Publiczności zdobyli Karol Wysznacki i Michał Klimczak za „Schody do nieba".

53. OKFA – laureaci

Jury 53. Ogólnopolskiego Konkursu Filmów Amatorskich (OKFA) im. prof. Henryka Kluby przyznało następujące nagrody:

Grand Prix oraz nagroda specjalna *za dbałość o kulturę słowa*: „Ludmiła", r. Bohdan Kezik z AKF SAWA z Warszawy (dokument);

I Nagroda: „Mila", r. Piotr Ryczko, Klub Niebo Film z Łodzi;

II Nagroda: „Zazdrość", r. Filip Rudnicki, Butcher's Films, Miedźna;

III Nagroda: „American Movie II", r. Arkadiusz i Radosław Roziewicz z Koczały;

Najlepsza fabuła: „Tor", r. Krzysztof Jankowski, Ex Nihil, Elbląg;

Najlepszy dokument: „Najdłuższa szychta", r. Wojciech Wikarek, ZRV Piast, Bieruń;

Najlepsza animacja: „Bywa za późno", r. Piotr Grudziel z Radomia.

Najlepszy debiut: „Zasada talionu", r. Konrad Daniel i Paweł Kaczmarek z Gdańska;

Najlepszy zestaw filmów: Klub Laterna Magica z Legnicy.

Wyróżnienie specjalne dla młodego twórcy (do lat 19): Michał Mróz, „Drzewo", AKF SAWA.

Nominacje do nagród Federacji Niezależnych Twórców Filmowych w Polsce:

scenariusz: „Zazdrość" Filipa Rudnickiego; reżyseria: „Tor" Krzysztofa Jankowskiego; zdjęcia: „Fabryka" Rafała Zguda z Bielska-Białej.

Nagroda Jury Młodych: „Bywa za późno" Filipa Grudziela.

Niepokalanów – laureaci

Grand Prix 22. Międzynarodowego Katolickiego Festiwalu Filmów i Multimediów Niepokalanów 2007 zdobył Norman Servias z RPA za film „Siejąc łzy". Hasło tegorocznego festiwalu to: „Kto wierzy, nigdy nie jest sam".

Jury pod przewodnictwem senatora Jana Szafrańca przyznało nagrody Sylwestrowi Jasionkiewiczowi w dziedzinie multimediów i ojcu Marianowi Stachowiakowi za reportaż radiowy. Nagrodę prezydenta Lecha Kaczyńskiego dostała Anna Pietraszak za „6 tysięcy kilometrów śladami polskiej męki".

Młode kadry – konkurs

Telewizja Kino Polska ogłasza konkurs dla reżyserów przed debiutem na scenariusz 15-minutowej fabuły. Nagrodą jest wyprodukowanie filmu przez Kino Polska oraz opieka medialna i artystyczna.

Organizatorzy postanowili poświęcić debiutantom nowy program telewizyjny „Młode kadry – debiutanci". Zmagania 10 finalistów przedstawione zostaną na antenie Kina Polska od października do grudnia 2007. Zaprezentowane zostaną wywiady z nimi, szkolne etiudy lub filmy niezależne.

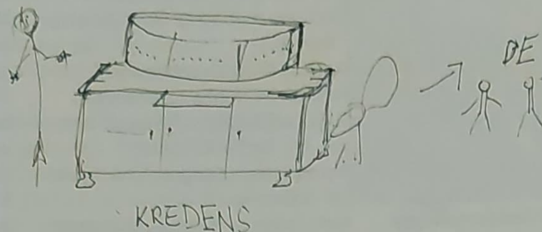
Scenariusze należy przysyłać do 20 sierpnia pod adres:

Redakcja Młodego Kina
Telewizja Kino Polska
ul. Huculska 6
00-730 Warszawa
z dopiskiem: Konkurs „Młode kadry-Debiutanci"

SZCZEGÓŁY: WWW.KINOPOLSKA.PL
PYTANIA: DEBIUTANCI@KINOPOLSKA.PL ■

KREDENS NIE ZNIKA TAK ŁATWO

Rozmowa z **Jacobem Dammasem**, reżyserem filmu „Kredens", laureatem Brązowego Feniksa Warszawskiego na 4. Festiwalu „Żydowskie Motywy" oraz Nagrody Studentów Miasta Krakowa na 47. Krakowskim Festiwalu Filmowym.



„KREDENS", REŻ. JACOB DAMMAS

MICHAŁ OLESZCZYK: **Czy jadąc z kamerą do Wrocławia liczył pan, że kredens pana matki jednak się odnajdzie?**

JACOB DAMMAS: Tak, ponieważ fizyczny ślad w postaci wielkiego, ciężkiego kredensu solidnej niemieckiej roboty tak łatwo nie znika. Podczas pracy moje nadzieje to wygasały, to znów odżywały – ale (jak pan wie z filmu) kredens ostatecznie się nie znalazł.

– Ile godzin musiał pan przesiedzieć na schodach przed mieszkaniem pana Góralskiego, rzekomego posiadacza kredensu, zanim ktokolwiek otworzył drzwi?

– Byłem zaskoczony, że ludzie w ogóle otwierali przede mną drzwi i ze mną rozmawiali. Spodziewałem się głuchego milczenia. Mój eksperyment polegał na zbudowaniu filmu wokół pukania do drzwi i wypytywania o stary, zapomniany mebel. Jeśli idzie o Góralskiego, to podczas dwóch tygodni we Wrocławiu starałem się go zastać w kamienicy czterokrotnie. Równało się to wielu godzinom przesiedzianym na schodach w tzw. „trójkącie bermudzkim" Wrocławia! W końcu, za piątym razem (podczas drugiej wizyty w mieście), zapukałem i otwarł pan Góralski, niech mu ziemia lekką będzie. To był jedyny raz, kiedy usiłowałem z nim rozmawiać – sam pan jednak widział, jak bardzo okazał się agresywny. Potem już nie otwierał, a cztery miesiące później, kiedy chciałem ponowić próbę, okazało się, że zmarł.

– Pańska matka – mimo że obecna tylko jako głos w słuchawce – jest równorzędnym bohaterem „Kredensu". Jak podobał jej się gotowy film?

– Bardzo. Co więcej, podoba jej się, jak została przeze mnie pokazana. Dzięki filmowi bardzo się zbliżyliśmy, jeśli idzie o kwestię jej emigracji. Myślę, że kluczowy dla tak prawdziwej obecności mojej mamy w „Kredensie" był fakt, że nie wiedziała, iż nagrywam nasze telefoniczne rozmowy. Nie chciałem, żeby reagowała na proces powstawania filmu, ale na moje słowa i doświadczenia. To samo tyczy się mieszkańców kamienicy. Kamera nie była co prawda ukryta, ale umieściłem ją na oddalonym statywie: zależało mi, żeby ludzie reagowali na obecność moją, a nie kamery. Niektórzy orientowali się w trakcie filmowania, niektórych informowałem post factum, ale nikt się nie sprzeciwiał. Bardzo mnie to zaskoczyło. W Danii nikt nie otwarłby drzwi, nikt by ze mną nie rozmawiał, a na pewno nie wyraziłby zgody ani na filmowanie, ani na publiczną prezentację gotowego filmu.

– Ile pan miał lat, kiedy matka zaczęła panu opowiadać o wydarzeniach roku 1968?

– W ogóle nie zaczęła. To ja zacząłem pytać, i to dosyć późno. Nie rozmawialiśmy o tym dużo. Młodszy brat mojej mamy czasem opowiadał o Polsce; jest w tej kwestii o wiele bardziej otwarty. Prowadzi handel z Polską i ożenił się (a potem rozwiódł) z polską katoliczką, z którą zresztą nadal mieszka.

– Jest pan zawieszony pomiędzy kulturą polską, duńską i żydowską – gdzie czuje się pan najbardziej „u siebie"?

– Kiedy mieszkałem na stałe w Danii, nigdy nie czułem się stuprocentowym Duńczykiem. Zawsze byłem trochę „inny". Moja rodzina ma bardzo rozległe doświadczenie emigracyjne (Izrael, Francja, USA, Dania), a poza tym chodziłem w Danii do żydowskiej podstawówki. Szkoła i silnie obecny duch emigracji dały mi światopogląd inny od rdzennie duńskiego. I vice versa: Duńczycy nie patrzą na mnie jak na „swego". Paradoksalnie teraz – po półtora roku w Polsce i po nauczeniu się polskiego, którego w domu nie poznałem – czuję się bardziej Duńczykiem niż kiedykolwiek będąc w Danii. Używam własnej duńskości jako egzotyki, co Polacy bardzo lubią. Swojej żydowskości użyłem jak dotąd tylko raz, przy filmowaniu „Kredensu". Nie mówię ludziom, że jestem Żydem. Ale i tego nie ukrywam. W kręgu moich znajomych to nie jest problem – ale z moją dziewczyną, katoliczką, czasem porównujemy nasze religijne korzenie. Natomiast w Izraelu i w kręgach stricte żydowskich nigdy nie czułem się dobrze. Izrael jest społecznie i politycznie zbyt odległy od skandynawskiej mentalności. Nie identyfikuję się z ortodoksyjnymi Żydami ani z tymi popierającymi politykę Izraela. Lubię za to bardzo polską kulturę – to udany kompromis pomiędzy nazbyt spokojną Danią a nazbyt nieokiełznanym Izraelem. Najszczęśliwsze chwile to te, kiedy pozwalam działać jednocześnie wszystkim kulturom i wpływom, które mam zapisane w sercu.

Gdynia zaprasza

32. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni odbędzie się w dn. 17-22 września. Można już zgłaszać filmy do konkursu głównego, kina niezależnego (do 10 lipca) a także do Panoramy Polskiego Kina. Formularze zgłoszeniowe, akredytacyjne (koszt akredytacji to 350 zł) i wszelkie informacje dostępne są na odnowionej stronie Festiwalu: www.festiwalgdynia.pl

Nowe jest również logo imprezy, autorstwa Adama Żebrowskiego. Tegoroczny Festiwal będzie świętował 50-lecie polskiej szkoły filmowej. W Gdyni zostanie rozstrzygnięty konkurs studenckich etiud pod hasłem: „Człowiek a historia dziś – w odniesieniu do osiągnięć polskiej szkoły filmowej".

W ramach przeglądu kinematografii europejskich w tym roku obejrzymy kino skandynawskie: filmy ze Szwecji, Danii, Norwegii i Finlandii. Informacje o konkursie kina offowego – również: www.filmforum.pl

Festiwale zapraszają

sChOOL Film

II międzynarodowy konkurs filmów studenckich „sChOOLfilm" odbędzie się w dn. 11-14 lipca w Cieszynie w ramach festiwalu „Ciesz się Cieszynem – Wakacyjne Kadry".
WIĘCEJ: WWW.WAKACYJNEKADRY.PL
M.DOMIN@CSF.KATOWICE.PL
K.WALETKO@CSF.KATOWICE.PL

XI Lubomierz

XI Ogólnopolski FF Komediowych zaprasza od 9 do 12 sierpnia. O Granaty będą walczyć najlepsze komedie sezonu. Produkcje niezależne zmierzą się w Konkursie Śmiesznego Kina Niezależnego „Zawleczka". Galeria Za Miedzą zaprasza na OŁTARZ KINA: projekcje filmowe, wystawy fotografii, spotkania, koncerty i spektakle w dawnej świątyni ewangelickiej. Specjalne Granaty zostaną wręczone najkomiczniejszym aktorom sezonu wybranym przez publiczność. W programie wiele innych atrakcji, m.in. Słodka Bitwa o Miedzę, czyli I Lubomierska Wojna Tortowa przy taperskim akompaniamencie na żywo. Nieważne kto wygra – ważne, kto się z tego wyliże!
WIĘCEJ: WWW.SAMI-SWOI.COM.PL I WWW.MIEDZA.PL

4. Integracja Ty i Ja – Bajka

4. Europejski Festiwal Filmowy „Integracja Ty i Ja – Bajka" odbędzie się w Koszalinie w dn. 13-16 września. Organizatorzy: Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne i Koszalińska Biblioteka Publiczna we współpracy z Powiatową Społeczną Radą ds. Osób Niepełnosprawnych przy Prezydencie Miasta Koszalina zapraszają (zgłoszenia do 10 lipca) bajki i baśnie filmowe, w dowolnej technice i metrażu, wyprodukowane po 2000 r. Oceni je jury profesjonalne oraz dziecięce.
IV EFF Integracja Ty i Ja – Bajka
Koszalińska Biblioteka Publiczna
Plac Polonii 1
75-415 Koszalin
tel. +48 94 348 15 41
e-mail: integracjatyija@wp.pl
http://www.integracjatyija.pl

3. Bartoszki Film Festival

Do 22 lipca na zgłoszenia niezależnych twórców fabuł i dokumentów czeka 3. Festiwal Filmów Niezależnych „Bartoszki Film Festival": Tarnobrzeg, 23-25 sierpnia. Oprócz konkursu będą wykłady, warsztaty oraz pokazy specjalne. Karta zgłoszenia i regulamin: www.bff.tbg.net.pl

5. Barejada
Do końca lipca można nadsyłać prace na 5. FF Komediowych i Niezależnych BAREJAda:Jelenia Góra, 20-23 września. O statuetki Misiów BAREJAdy i atrakcyjne nagrody rzeczowe będą walczyć fabuły i dokumenty, etiudy i filmy niezależne. Na pokazach towarzyszących – kultowe dzieła patrona festiwalu i najlepsze komedie sezonu. Nowa kategoria konkursowa to filmy inspirowane twórczością Stanisława Barei.
WIĘCEJ: WWW.BAREJADA.EXDART.COM.PL

5. Happy End
5. Multimedia FF Optymistycznych Happy End: Rzeszów, 8-13 października. Mecenas Kultury Multimedia Polska, Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie, Miasto Rzeszów, Fundacja Obrazy bez Granic, Stowarzyszenie J'Arte oraz Studio Filmowe Exd'Art czekają na na optymistyczne obrazy filmowe – fabularne i dokumentalne, profesjonalne, studenckie i niezależne – do końca lipca.
WIĘCEJ: WWW.HAPPYEND.EXDART.COM.PL

6. RePeFeNe
28-30 września, Dom Kultury w Rybniku-Chwałowicach. 6. międzynarodowy przegląd filmów nieprofesjonalnych RePeFeNe 2007 to pokazy konkursowe, warsztaty i pokazy specjalne. Filmy oceni jury: Jan F. Lewandowski, Maciej Szczawiński oraz gość specjalny. Zgłoszenia do 15 sierpnia.
WIĘCEJ: WWW.KFN.STRONA.PL

8. Częstochowa w kadrze
8. „Częstochowa w kadrze" czeka na zgłoszenia do 28 września. Rozstrzygnięcie – 14 października.
W konkursie mogą brać udział wyłącznie amatorzy, a tematyka filmów (fabuła, dokument, reportaż, reklama, wywiad, impresja, teledysk, pastisz) musi nawiązywać do tytułu festiwalu.
Ośrodek Kultury Filmowej
w Częstochowie
Al. NMP 64
42-200 Częstochowa

12. Przegląd Filmów Górskich
12. Przegląd Filmów Górskich w Lądku Zdroju: 20-23 września. Support: prezentacja najciekawszych filmów w Szklarskiej Porębie 14 września i nocna projekcja na Śnieżce 15 września.
WIĘCEJ: WWW.PRZEGLAD.LADEK.PL

Zamość i Zwierzyniec razem

Letni Festiwal Filmowy w Zamościu i Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu łączą siły: obie imprezy odbędą się w dn. 10-19 sierpnia a ich programy się uzupełniają.
W Zamościu odbędą się IV Warsztaty filmowe dla młodzieży „Wakacje z kamerą"; Retrospektywa 50 lat polskiej szkoły filmowej; przegląd filmów Andrieja Tarkowskiego z prelekcjami multimedialnymi dr Seweryna Kuśmierczyka; IV Konkurs Kina Niezależnego; pokazy filmów rekomendowanych przez Sieć Kin Studyjnych; Kino z gwiazdami – pokazy na Rynku Wielkim; filmy dla dzieci.
WIĘCEJ: WWW.STYLOWY.NET.
LAF W ZWIERZYŃCU: WWW.LAF.NET.PL

Lato Filmów

13 Festiwal Filmowy i Artystyczny Lato Filmów w Toruniu (7-15 lipca) otworzy „California Dreamin'" Cristiana Nemescu, zdobywca I Nagrody w konkursie Pewne spojrzenie w Cannes.
Konkurs Główny wyłoni film z najlepszym scenariuszem. W Panoramie Kina Światowego zobaczymy najlepsze filmy ostatniego sezonu. Bella Cinema to kino o kobietach nie tylko dla kobiet; TriBaltica będzie próbą przybliżenia nieznanych w Polsce kinematografii trzech bałtyckich republik: Litwy, Łotwy i Estonii. We współpracy z Ambasadą Japonii w Warszawie zorganizowano przegląd japoński. O przeglądzie Kino w służbie propagandy obszerniej piszemy w tym numerze „Kina".
Będzie też retrospektywa filmów wg scenariuszy Józefa Hena, który odbierze Pióro Mistrza za całokształt twórczości.
Harold Pinter w filmie to cykl, który przybliży twórczość noblisty, dramaturga i aktora.
6. Konkurs Kina Niezależnego nagrodzi najlepsze produkcje w kategoriach: fabuła pełnometrażowa, krótkometrażowa, dokument.
W osobnym Konkursie będą rywalizować etiudy.
Zaprezentowane zostaną spektakle Teatru Telewizji, również przedpremierowe.
Gościem Lata Filmów będzie Festiwal Żydowskie Motywy.
Przewidziano poranne projekcje dla młodych widzów.

Lato z Gutek Film

W lipcu i sierpniu w warszawskim kinie Muranów – spotkania z mistrzami kina. Lato z Gutek Film przypomni najlepsze tytuły, które w ciągu ponad 10 lat istnienia firma wprowadziła na polskie ekrany. Bilety w cenie 10 zł.
SZCZEGÓŁY: WWW.MURANOW.GUTEKFILM.PL.

Kino Letnie w Sopocie

Od 22 czerwca do 15 lipca i od 12 sierpnia do 26 września na Centralnym Korcie Tenisowym w Sopocie, obok hotelu Grand, niedaleko deptaku Monte Casino, po ponad 30 latach przerwy w miejscu istniejącego w latach 60. kina letniego odbywać się będą projekcje filmowe.
Orange Kino Letnie to prezentacje na ekranie o wymiarach 16 na 9 metrów: 100 filmów podczas 70 wieczorów. Będą filmy starsze i nowsze, klasyka polskiej komedii i weekendy z programem „Kocham Kino". O jakość obrazu i dźwięku zadba Outdoor Cinema.
Bilet wstępu na dwa filmy kosztuje 6 zł. Część dochodu zostanie przekazana dla małych dzieci z wadą słuchu objętych programem Fundacji Grupy TP „Dźwięki Marzeń", www.fundacjagrupytp.pl
SZCZEGÓŁY: WWW.ORANGEKINOLETNIE.WP.PL

Pierwsze kino cyfrowe

Ważna data: 15 czerwca br. uroczyście otwarto Nove Kino Praha w Warszawie jako pierwsze w Polsce przystosowane do pokazów cyfrowych. To wciąż technika przyszłości, która jednak zdobywa świat. Oznacza rewolucyjną zmianę – obraz najwyższej jakości, uzyskiwany bez taśmy, z projektora cyfrowego. Warszawskie Nove Kino Praha powstało z inicjatywy Instytucji Filmowej Max-Film na miejscu dawnego kina Praha przy ul. Jagiellońskiej, ma 3 sale (w tym jedną multimedialną) i gościć może łącznie 555 widzów. Wyposażenie techniczne pochodzi z belgijskiej firmy XDC. Przed każdym seansem prezentowana jest reklamówka autorstwa Tomasza Bagińskiego. Max-Film posiada już kino w Tychach i planuje otworzenie kolejnych w Płocku i Siedlcach, również z projektorami cyfrowymi.

Konkurs dla młodych producentów

Do 13 lipca można nadsyłać zgłoszenia do konkursu International Young Film Entrepreneur dla młodych, ambitnych promotorów, dziennikarzy filmowych, wydawców, dystrybutorów, menadżerów i producentów. Główna nagroda to 7,5 tys. funtów na realizację indywidualnych potrzeb zwycięzcy (szkolenie, praktyka w Wielkiej Brytanii itp.).
Kryteria podstawowe IYFE: profesjonalna działalność zawodowa w dziedzinie filmu: produkcja, postprodukcja, dystrybucja, sprzedaż, projekcje filmowe, dziennikarstwo, marketing filmowy, strony internetowe, Media Relations, promocja, edukacja filmowa, zarządzanie sprawami artystów. Do kategorii „film" zaliczane są filmy fabularne, dokumentalne, produkcje telewizyjne, animacja oraz media interaktywne.
Kryteria dodatkowe: wiek 25-35 lat, obywatelstwo polskie, osiągnięcia zawodowe, przedsiębiorczość, cechy przywódcze, biegła znajomość języka angielskiego. W przypadku wygrania polskiego etapu konkursu (rozstrzygnięcie 24 lipca, po indywidualnych rozmowach), uczestnik weźmie udział w finale w październiku w Wielkiej Brytanii oraz w 10-12 dniowym programie dostosowanym do potrzeb uczestników i prezentującym brytyjski przemysł filmowy.
SZCZEGÓŁY: WWW.BRITISHCOUNCIL.ORG/POLAND-COMPETITIONS.HTM

Warsztaty MAIA

Media Desk Słowacja oraz Fabulafilm Rome, Trigon Production i biura Media Desk na Węgrzech, w Czechach i Polsce organizują warsztaty MAIA dla młodych producentów, reżyserów, scenarzystów i studentów szkół filmowych. Warsztaty odbędą się w dn. 7-8 września w Pieštanach (80 km od Bratysławy). Prowadzący: Christian Routh z Hiszpanii, Max Wiedemann i Quirin Berg z Niemiec oraz Graziella Bildesheim, niezależna producentka z Włoch.
Koszt akredytacji to 50 euro dla profesjonalistów i tylko 15 euro dla studentów. Zakwaterowanie w Pieštanach jest niedrogie (trzygwiazdkowy hotel – 50 euro).
BIURO W BRATYSŁAWIE: STRIC@SFU.SK
LUB INFO@MEDIADESK.SK

ak

JAK ZADEBIUTOWAĆ?

PIOTR ŚMIAŁOWSKI

Stowarzyszenie FILM 1,2 wspierające i zrzeszające młodych twórców filmowych, zorganizowało 16 czerwca dyskusję „Co robić, żeby zrobić pierwszy film". Gośćmi byli reżyserzy po pełnometrażowym debiucie: Sławomir Fabicki, Andrzej Jakimowski, Grzegorz Pacek, Iwona Siekierzyńska, Greg Zgliński i Xawery Żuławski oraz producenci: Piotr Dzięcioł, Iwona Ziułkowska-Okapiec i Anna Pachnicka. Dyskutowano przede wszystkim o relacjach reżyser-producent, które na polskim rynku filmowym ciągle nie układają się harmonijnie. Twórcy filmów zarzucają wielu producentom brak zainteresowania artystycznym kształtem filmu i próby generowania zysków z samego procesu realizacji, a nie z późniejszej dystrybucji. Dotyka to szczególnie debiutantów, którzy nie dysponują jeszcze żadną siłą nacisku na producentów i zaczynając współpracę, są na słabszej pozycji. Xawery Żuławski realizując „Chaos", nie mógł liczyć na żadną pomoc ze strony producenta, Sławomir Fabicki – pomimo sukcesu i nominacji do Oscara jego krótkometrażowej „Męskiej sprawy" – nie mógł znaleźć producenta, który przy pełnometrażowym debiucie „Z odzysku" pozostawiłby mu swobodę artystyczną i możliwość wyboru współpracowników. Dopiero Piotr Dzięcioł zapewnił odpowiednie warunki realizacji filmu. – *Ale pan Dzięcioł jest jeden, a nas, reżyserów, bardzo wielu* – żartował Żuławski. Dzięcioł rzeczywiście stawia na debiutantów – siedem filmów wyprodukowanych w ciągu kilku ostatnich lat w jego studiu Opus Film (m.in. „Edi", „Mistrz", „Z odzysku", „Hi way" czy „Lekcje pana Kuki") to debiuty lub drugie filmy. A jak na współpracę z debiutantami zapatrują się inni producenci? Iwona Ziułkowska-Okapiec („Tulipany" Jacka Borcucha i „Pręgi" Magdaleny Piekorz) debiutantom stara się przede wszystkim pewne kwestie podpowiadać, nigdy narzucać. Gdy Piekorz zdecydowała się na realizację „Pręg", dała jej wolną rękę. Zależało jej tylko, by reżyserka uczestniczyła w pracach nad scenariuszem, którego autorem był Wojciech Kuczok. *Jednak* – dodaje Ziułkowska – *młodzi twórcy często chcą mieć decydujący wpływ na absolutnie każdy element produkcji. A nie ma takiej potrzeby. Reżyser powinien skupić się przede wszystkim na aspektach artystycznych* – mówi. Nie można jednak wykluczyć, że podobne działanie wywołuje u młodych reżyserów poczucie zagrożenia i niepewności. Zwłaszcza że w wielu przypadkach twórca musi godzić się na zupełnie niezrozumiałe rozwiązania. – *Telewizja Polska* – mówi Fabicki – *wymusza podpisywanie umów, w których zobowiązuje reżysera do kontrolowania budżetu, a jednocześnie nie pozwala na wgląd w ów budżet!* Obecni na spotkaniu prawnicy specjalizujący się w prawie autorskim radzili, by umowę zawsze omówić ze swoim prawnikiem. Można wówczas uniknąć pułapek prawnych a być może także wymóc na producencie korzystniejsze warunki. Przypadek umów telewizyjnych jest jednak szczególnie trudny. Reżyserzy nie powinni godzić się na podpisywanie ich w formie, o której mówi Fabicki, lecz często stają przed alternatywą: rezygnacja z realizacji lub zgoda na warunki telewizji. – *Ale przy jakichkolwiek komplikacjach na planie lub w postprodukcji taką sprawę nietrudno byłoby rozstrzygnąć w sądzie na korzyść reżysera* – zapewniał Szymon Skalski, prawnik z kancelarii Marcinkiewicz, Czarnohorski i partnerzy, obsługującej pro bono Mistrzowską Szkołę Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Iwona Ziułkowska-Okapiec proponowała, by młodzi twórcy przed debiutem angażowali się jako asystenci przy różnych produkcjach, by poznać działanie filmowej machiny. Andrzej Jakimowski oponował: zbierając zbyt długo doświadczenia można przegapić moment na nakręcenie własnego filmu i zostać *wiecznym drugim*. Namawiał za to, żeby – jeśli tylko istnieje taka możliwość – nakręcić film z ekipą przyjaciół, zajmując się także jego produkcją. W takim systemie powstały jego „Zmruż oczy" i „Sztuczki". Koszty realizacji są wówczas niższe a, co najważniejsze, reżyser ma decydujący wpływ na ostateczny kształt filmu. Tę zasadę potwierdza Anna Pachnicka, producent „Alei Gówniarzy" Piotra Szczepańskiego, prywatnie narzeczona reżysera: – *Grupa przyjaciół, która chciała nakręcić „Aleję…", myślała przede wszystkim, jak najlepiej zrobić film, a nie – ile każdy za to dostanie. W takiej atmosferze łatwiej się porozumieć.* Najczęściej przyjaciele reżysera, którzy pomagają w realizacji, nie biorą za to pieniędzy. Jednak – przestrzegają prawnicy – nawet praca bez wynagrodzenia wymaga podpisania umowy autorskiej: – *W innym przypadku kwestia własności praw autorskich do projektu będzie niejasna i nie będzie można zorganizować pokazów ani sprzedać filmu do emisji telewizyjnej.*



FOT. PIOTR STASIK

DEBIUTANT I JEGO PRODUCENT: SŁAWEK FABICKI I PIOTR DZIĘCIOŁ

Letnia Szkoła Reportażu i Dokumentu

II Letnia Szkoła Reportażu i Dokumentu organizowana przez Fundację Sztuki Art-House zaprasza do Bydgoszczy w dn. 19-25 sierpnia licealistów i studentów. Uczestnictwo jest bezpłatne. Twórcy zostaną podzieleni 5-6-osobowe zespoły realizujące krótkie dokumenty związane z Bydgoszczą, które zostaną zaprezentowane na otwartym pokazie 25 sierpnia w sali widowiskowej Akademickiej Przestrzeni Kulturalnej Wyższej Szkoły Gospodarki oraz umieszczone w internecie na podstronie poświęconej festiwalowi CAMERA OBSCURA w serwisie film.onet.pl
Kontakt: art-house@o2.pl
tel. +509 401 888; +509 401 890;
www.cameraobscura.pl

Nasi za granicą

W Seattle i Trencianskich Teplicach
„Parę osób, mały czas" Andrzeja Barańskiego i „Still Alive – film o Krzysztofie Kieślowskim" Marii Zmarz-Koczanowicz pokazano na Seattle International Film Festival (24 maja – 17 czerwca).
WIĘCEJ: WWW.SEATTLEFILM.ORG
„Still Alive" bierze też udział w konkursie najważniejszego festiwalu filmowego na Słowacji – ArtFilm Fest w Trencianskich Teplicach.

„Rendez-vous" na SilverDocs
Dokument Marcina Janosa Krawczyka „Rendez-vous" jako jedyny polski film wziął udział w Festiwalu SILVERDOCS w Waszyngtonie (12-17 czerwca), wśród 60 filmów wybranych z ponad 2.000 zgłoszeń z całego świata.

Polacy w Moskwie...
W konkursie głównym XXIX MFF w Moskwie (21-30 czerwca) startuje „Nadzieja" – debiut fabularny Stanisława Muchy wg scenariusza Krzysztofa Piesiewicza. W sekcji Najlepsze filmy świata znalazły się „Jasminum" Jana Jakuba Kolskiego i „Samotność w sieci" Witolda Adamka.

...w Karlowych Warach
Cztery polskie filmy startują w trzech konkursach 42. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Karlowych Warach (29 czerwca – 7 lipca). W konkursie głównym bierze udział „Plac Zbawiciela" Krzysztofa Krauze i Joanny Kos-Krauze. W konkursie „East of the West" – „Przebacz" Marka Stacharskiego i polsko-niemiecka „Nadzieja" Stanisława Muchy. „Lekcja muzyki" Andrzeja Mańkowskiego została zaproszona do konkursu dokumentów.

...i w Portugalii
Polska była gościem honorowym II Village International D-Cinema Festival (VIDCF) w Lizbonie. Pokazano filmy Wajdy, Kieślowskiego, Zanussiego i Kolskiego.

Maciej Adamek w Rio de Janeiro
W czasie Brazilian Disability Film Festival – Assim Vivemos w Rio de Janeiro (7-19 sierpnia) odbędzie się mini-przegląd dokumentów Macieja Adamka: „I nie opuszczę cię aż do smierci", „Życie przed tobą" oraz „Jestem". Reżyser będzie gościem festiwalu.

„Łódka" we Włoszech
„Łódka" Michała Szcześniaka startuje w konkursie MFF „Imaginaria" w Conversano we Włoszech.

„KrewPoety" i „Szklane usta" w Wenecji

Cykl wideoartów Lecha Majewskiego „KrewPoety" i jego wersja filmowa „Szklane usta" zostały zaproszone do udziału w Światowej Wystawie Sztuki, La Biennale di Venezia. „Szklane usta" pokazywane są w Teatro Junghans codziennie od 6 czerwca do 30 września, zaś cykl „KrewPoety" zainstalowano w dwóch miejscach: na Campo San Pantalon oraz na Giudecce. Prezentacji na weneckim Biennale patronuje Polski Instytut Sztuki Filmowej, Ars Cameralis Silesiae Superioris oraz TVP Kultura.
WWW.LECHMAJEWSKI.ART.PL

III NYPFF – laureaci

Na III Festiwalu Polskich Filmów w Nowym Jorku pokazano 9 fabuł, 2 dokumenty i ponad 20 etiud z łódzkiej szkoły filmowej oraz Mistrzowskiej Szkoły Andrzeja Wajdy. Jury Festiwalu przyznało nagrodę Ponad Granicami im. Krzysztofa Kieślowskiego Krzysztofowi Zanussiemu za film „Persona non grata". Nagrodę Publiczności wywiózł z festiwalu Michał Rosa za „Co słonko widziało". Nagrodę Ponad Granicami za krótką fabułę dostała „Trojka do wzięcia" Bartka Konopki. Wyróżniono filmy studenckie: „Miasto ucieczki" Wojciecha Kasperskiego (łódzka szkoła filmowa) oraz trzy etiudy ze Szkoły Wajdy: „Na działce" Thierry'ego Paladino, „Za płotem" Marcina Sautera oraz „Rendez-vous" Marcina Janosa Krawczyka.
WWW.NYPFF.COM

Filmy w warszawskich parkach

60 filmów z całego świata znajdzie się na plenerowych pokazach w warszawskich parkach. Filmowa Stolica Lata to największy w Polsce festiwal kin plenerowych: przez 10 tygodni, do 31 sierpnia codziennie oprócz poniedziałków po zmroku będą wyświetlane filmy.
We wtorki na Polu Mokotowskim gościć będzie kino bollywoodzkie. W środy w parku Sowińskiego – najlepsze brytyjskie komedie.
We czwartki na terenie ArtPark Frascatti, przy teatrze Buffo – kino francuskie. Piątki to kino kolumbijskie w Ogrodzie Saskim. W Parku Skaryszewskim w każdą sobotę cykl autorski: najciekawsze filmy ostatnich lat i klasyka kina światowego.
W niedziele w Parku Praskim kino bałkańskie.
Przed każdą główną projekcją – kino niezależne i krótkometrażowe.
SZCZEGÓŁY: WWW.FILMOWASTOLICA.PL

Polówka 2007

Oprócz wtorkowych projekcji na na Polu Mokotowskim do 12 września można obejrzeć filmy na seansach niedzielnych w ramach akcji „Polówka".
Pokazy poprzedzą projekcje krótkich form filmowych realizowanych za pomocą telefonów komórkowych.
Plan projekcji: 4 lipca: „Jabłka Adama", 11 lipca: „Przyjaciele", 18 lipca: „Romance & Cigarettes", 25 lipca: „Angel-A", 1 sierpnia: „Jasminum", 8 sierpnia: „Mąż fryzjerki", 15 sierpnia: „Przetrzymać tę miłość", 22 sierpnia: „GranatowyPrawieCzarny", 29 sierpnia: „Zakochany Paryż", 5 września: „Śniadanie na Plutonie", 12 września: „Renaissance".
WIĘCEJ: WWW.POLOWKA.PL

III nagroda dla „Tamagotchi"

Marcin Wrona i Grażyna Trela znaleźli się wśród laureatów międzynarodowej edycji konkursu Hartley-Merrill. Zwycięzcy polskiego konkursu zdobyli III nagrodę za tekst pt. „Tamagotchi". Wyniki rywalizacji ogłoszono na MFF w Cannes. Pierwszą nagrodę zdobył Szkot John Milarky za scenariusz „The Strangest Thing", drugą – Mary Wells za „Landscape in Pastels".

Tarnowska Nagroda Filmowa – laureaci

Grand Prix 21. Tarnowskiej Nagrody Filmowej – Statuetkę Leliwity – otrzymał Wiesław Saniewski za „Bezmiar sprawiedliwości". Nagrodę Specjalną ufundowaną przez Telewizję Kino Polska dostał Łukasz Palkowski za debiutancki „Rezerwat". Palkowski wywiózł też z Tarnowa Nagrodę Jury Młodzieżowego. Jury dziecięce statuetkę Malowanego Koguta przyznało Krzysztofowi Gradowskiemu za „Tryumf Pana Kleksa".
„Plac Zbawiciela" Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze nagrodziła publiczność oraz akredytowani na festiwalu radiowcy.

Prix Lux

Parlament Europejski ustanowił nową nagrodę filmową. Prix Lux ma promować kino europejskie, które miewa problemy z trafianiem do szerokiej publiczności. Trzech kandydatów do nagrody wybiorą eksperci, a posłowie Parlamentu w plebiscycie wyłonią zwycięzcę, który poza nagrodą pieniężną otrzyma finansowanie napisów do filmu we wszystkich oficjalnych językach Unii Europejskiej. Pierwszego laureata Prix Lux poznamy 18 października.

Festiwal im. Puchalskiego – laureaci

Jury odbywającego się w Łodzi XII MFF Przyrodniczych im. Włodzimierza Puchalskiego, któremu przewodniczył Andrzej Bednarek, nagrodziło w Głównym Konkursie:
Grand Prix i statuetka Zielonego Liścia (oraz 3.000 euro) a także wyróżnienie za ścieżkę dźwiękową: „Piasek jest drapieżnikiem", reż. Krystian Matysek i Dorota Adamkiewicz;
Nagroda Główna im. Janusza Czecza za zdjęcia: „Rosomaki – hieny północy", reż. Oliver Goetzl (Niemcy);
Nagroda Główna ex aequo: „Łąka", reż. Jan Haft (Niemcy); „Kraska", reż. Marcin Krzywański;
Nagrody Specjalne: „Rzeka Metuje", reż. Hugo Habrman (Czechy); „Dziwny świat", reż. Stev Lichtag (Czechy);
Wyróżnienia: „Gniewosz plamisty", r. Jerzy Bezkowski, „Las potrzebuje drewna", r. Marek W. Kozłowski, „Obce gatunki", r. Jerzy Abramowicz.

Festiwal Filmu Krótkiego – laureaci

„Trójka do wzięcia" Bartka Konopki, zrealizowana w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy w ramach programu „30 minut", zdobyła główną nagrodę oraz nagrodę publiczności na warszawskim Festiwalu Filmu Krótkiego. Równorzędną nagrodę główną Jury (Maria Zmarz-Koczanowicz, Lech Kurpiewski, Piotr Łazarkiewicz) przyznało Katarzynie Rosłaniec za „Galerianki". Wyróżnienie dostała Julia Ruszkiewicz za „Sezon na kaczki".

Pożegnania

Irena Burawska (85), aktorka teatralna (Teatr im. Jaracza w Łodzi) i filmowa (debiut 1964 – „Wilczy bilet" Antoniego Bohdziewicza, role w ponad 20 filmach, m.in. „Znachor" Hoffmana, „Pogrzeb kartofla" Kolskiego, „Requiem" Leszczyńskiego).

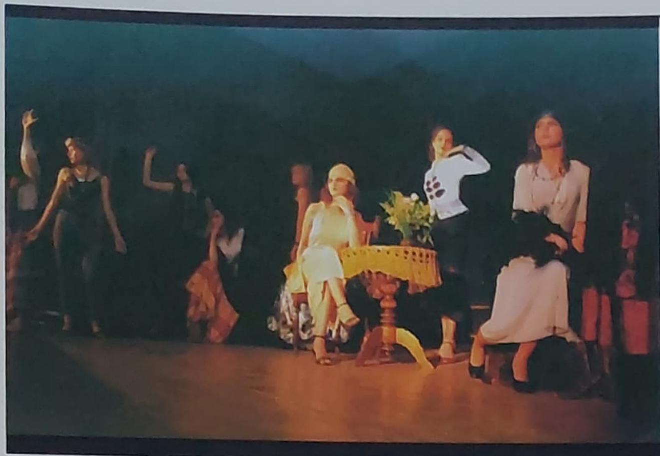
Jean-Claude Brialy (74), słynny francuski aktor i producent. Grał u Jeana Renoira, Louis'a Malle'a, Claude'a Chabrola, Erica Rohmera. Reżyserował i pisał.

Julian Dziedzina (77), reżyser filmowy, autor 23 filmów („Koniec nocy", „Miasteczko", „Święta wojna", „Bokser", „Mały", „Umarli rzucają cień"), wykładowca łódzkiej szkoły filmowej.

Sembene Ousmane (84), pionier afrykańskiego kina, ojciec senegalskiej kinematografii, reżyser, scenarzysta, aktor i producent, zdobywca wielu prestiżowych nagród, m.in. w Cannes, Berlinie, Wenecji, Karlowych Warach i Moskwie.

Jacek Skubikowski (53), piosenkarz, gitarzysta, kompozytor, autor tekstów lub muzyki do piosenek wykorzystywanych w filmach (m.in. „Piętno", „Chrześniak", „Alchemik", „Gulczas, a jak myślisz") i serialach („Wiedźmy", „Na dobre i na złe").

Alex Thomson (78), wybitny operator, autor zdjęć do ponad 50 filmów („Szkarłatna litera", „Obcy 3", „Na krawędzi", „Hamlet"), nominowany do Oscara za zdjęcia do „Excalibura". Wielokrotnie gościł na Camerimage, w 2000 jako członek jury.



FOT. BARTOSZ BORKOWICZ

KONKURS NA SOBOWTÓRA POLI NEGRI

W Lipnie u Poli Negri

To, że leżące na Ziemi Dobrzyńskiej Lipno jest miejscem urodzenia Poli Negri – jedynej polskiej gwiazdy kina niemego światowego formatu – Wiesława Czaplińska odkryła dobre 20 lat temu, ale przez lata miasto nie potrafiło wykorzystać tego atutu. Udało się w październiku 2005, kiedy przy medialnym rozgłosie odsłonięto tablicę ku czci aktorki. Ale na tym nie koniec: organizatorzy tamtej uroczystości zrealizowali kolejne swoje marzenie. W dniach 1-3 czerwca odbył się 1. Przegląd Starego Kina „Pola Negri i inni". W ramach imprezy, współorganizowanej przez władze miasta, powiatu i województwa oraz Filmotekę Narodową, pokazano trzy filmy: ilustrowane muzyką na żywo „Ulicę potępionych dusz" i „Górską kotkę" z udziałem Negri oraz przebój Jana Kiepury „Kocham wszystkie kobiety" (to ukłon w stronę Bogusława Kaczyńskiego, który jest wielkim orędownikiem imprezy).

Przegląd nie ograniczył się wyłącznie do programu filmowego. Wykorzystano okazję do zaprezentowania kulturalnego dorobku miasta i powiatu lipnowskiego, prezentując wystawy malarstwa i fotografii miejscowych twórców, a także przygotowany przez lipnowską młodzież konkurs na sobowtóra Poli Negri. Odbyły się także imprezy sportowe i piknik w stylu lat 20. ubiegłego stulecia, połączony z kwestą na pomnik Poli Negri, który stanąć ma w Lipnie w 20 rocznicę śmierci aktorki. Uzupełnieniem był występ śpiewaczki operowej Kariny Skrzeszewskiej-Głuch oraz dyskusja z udziałem licznie przybyłych gości – ludzi kina i filmoznawców – poświęcona fenomenowi niemego kina i naszej aktorki. Podsumowaniem imprezy była uroczystość w miejskim ratuszu, podczas której nadano Wiesławie Czapińskiej tytuł honorowej obywatelki Lipna.

english index: contents

KINO

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ



Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego Promocja Czytelnictwa ogłoszonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Baza archiwalna „Kina" pod adresem www.kino.org.pl

Zrealizowana przy wsparciu POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUKI FILMOWEJ

WYDAWCA:
Fundacja „KINO"

ADRES REDAKCJI I FUNDACJI:
00-724 Warszawa,
ul. Chełmska 21
tel. 841-68-43, tel./fax 841-90-57
e-mail: kino@kino.org.pl
http://kino.onet.pl

NUMER KONTA:
35 1050 1054 1000 0022 8533 3569

OGŁOSZENIA:
przyjmuje Fundacja
Redakcja nie odpowiada za treść ogłoszeń

PROMOCJA I KOLPORTAŻ
Jacek Cegiełka

ADMINISTRACJA
Grażyna Tatarska

REDAGUJE ZESPÓŁ:
Bożena Janicka (dział krajowy), Andrzej Kołodyński (red. nacz.), Jerzy Płażewski, Magda Sendecka, Konrad J. Zarębski (sekr. red.)

STALE WSPÓŁPRACUJĄ:
Grażyna Arata, Iwona Cegiełkówna, Alicja Helman, Tomasz Jopkiewicz, Maria Kornatowska, Magda Lebecka, Tadeusz Lubelski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Tadeusz Sobolewski, Tadeusz Szczepański, Tadeusz Szyma, Piotr Śmiałowski

PROJEKT GRAFICZNY:
Luxsfera Design:
Justyna Wróblewska
i Kasper Skirgajłło-Krajewski
www.luxsfera.pl

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Maciej Sawicki

REDAKCJA TECHNICZNA
Joanna Fiszer

DRUK
KRA-BOX
Drukarnia Offsetowa
04-762 Warszawa,
ul. Mrówcza 94b
tel./fax (48/22) 615 21 61
e-mail: biuro@kra-box.pl

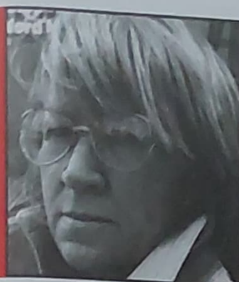
Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania i redagowania tekstów oraz zmiany tytułów i śródtytułów.

Warunki prenumeraty „RUCH" SA

1. PRENUMERATA KRAJOWA
Wpłaty przyjmowane są tylko na okresy kwartalne. Cena za IV kwartał 2007 wynosi 19,50 zł – termin przyjmowania wpłat: do 5 IX 2007 Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora (dostawa w uzgodniony sposób).

2. PRENUMERATA ZAGRANICZNA:
Złotówkowa na IV kwartał 2007 – termin do 20 VIII 2007 (cena prenumeraty plus rzeczywiste koszty wysyłki) i eksportowa – dewizowa od dowolnie wybranego numeru w roku kalendarzowym. Wpłaty przyjmuje RUCH SA Odddział Krajowej Dystrybucji Prasy, konto: PeKaO SA IV O/W-wa 68 1240 1053 1111 0000 0443 0494. (Dodatkowe informacje: tel. 620-12-71 w. 2366).

PRENUMERATA REDAKCYJNA NA 2007 ROK
Na dowolne okresy. Krajowa: 6,50 zł za egzemplarz; zagraniczna o 100% droższa od krajowej; dewizowa – pocztą zwykłą: 3,5 euro za egz., pocztą lotniczą (Europa): 4 euro za egz.


FOT. DAREK MAJEWSKI

ścinki

BOŻENA JANICKA

Trup w kredensie

Dokładniej widmo, czekające cierpliwie za drzwiami jakiejś szafy (albo kredensu) na moment, kiedy będzie mogło przypomnieć tym z krwi i kości, że duchy naprawdę istnieją. Mebel, którego szuka autor filmu „Kredens", pokazanego w programie krakowskiego festiwalu, odnaleziony nie został, lecz ujawnił się ukryty w jego zakamarkach duch: paskudne widmo poplątanych spraw historii, które czasami lubi także zadrwić.

Poznali się na tym skromnym filmie studenci, przyznając mu swoją nagrodę. Mieli nosa. Problem w tym czy wystarczy sam nos, żeby, jak mówią młodsi z podstawówki, wyczaić wszystko. Zastanawiałam się na tym, oglądając „Kredens" w kinie Kijów i słuchając ryków śmiechu, dobiegających z tyłu sali.

Zaśmiewał się ostatni rząd (a może dwa, chociaż zapewne nie całe), zasiedlone głównie przez studentów. Nie było to bynajmniej wyśmiewanie filmu jako takiego, przecież potem go nagrodzili. Z czego się więc śmiali? Za chwilę odpowiem.

Autor „Kredensu", Jacob Dammas, urodził się i wychował w Danii. Jego matka wyjechała z Polski jako dziecko; po drugiej wojnie światowej jej rodzice zamieszkali we Wrocławiu, rodzina wyjechała po antysemickiej nagonce '68. We Wrocławiu studiuje teraz Jacob. Pomysł filmu był prosty: odszukać dom, w którym mieszkała wraz z rodzicami matka i próbować odnaleźć kredens, utrwalony w jej pamięci jako wspomnienie z dzieciństwa. Był solidny, dębowy, mógł więc przetrwać. Syn puka do drzwi mieszkania, które zajmowali wówczas jego dziadkowie i do drzwi sąsiadów, mówi, kim jest i pyta czy nie wiedzą, co się stało z tamtym meblem. Jedni nie otwierają wcale, ktoś otwiera i odpowiada po chamsku, ale pewien stary mężczyzna zaprasza do środka, prosząc potem swoją krewną, by zaprosiła Jacoba również. I właśnie te dwie wizyty wywołały ryki śmiechu szanownych studentów (i studentek).

Ryczeli (studentki oczywiście nie ryczały, były to raczej fontanny perlistych dźwięków), gdy starszy pan wyciągnął jakąś butelczynę, by poczęstować swojego gościa i wypić z nim po kieliszku. Swoją drogą ciekawe, czym ich zdaniem powinien go podjąć: zieloną herbatą czy niegazowaną mineralną? Pękali ze śmiechu, gdy delikatnie zadał pytanie o religijność gościa i okazał zaciekawienie nakazami judaizmu, dodając informację o własnej religijności. Obśmiali następnie starszą panią, która wspominając dziadka Jacoba jako przystojnego mężczyznę o mały włos nie dokończyła zdania, że nie był wcale podobny do Żyda.

Te ryki śmiechu wykonywano jakby do protokołu: że oto oni są z zupełnie innej gliny niż tamci starsi państwo, nie mają z nimi nic wspólnego. Była w tym śmiechu satysfakcja z własnych przewag, sporo pogardy dla starych durni, lecz wydawał się zbyt ostentacyjny, by nie dało się wyczuć także domieszki niepewności. Tamci starsi państwo – to mogliby przecież być ich dziadkowie. Może za tą zdrową reakcją (śmiech to zdrowie) kryły się więc również pewne komplikacje?

Jakkolwiek by było, śmiejąc się nie zauważyli, że w tych scenach odbywa się coś ważnego: z opóźnieniem kilkudziesięciu lat ludzie z tamtego pokolenia, spotkawszy się z wnukiem tamtych, którzy wyjechali, próbują rozmawiać po ludzku o czymś, co ich kiedyś dzieliło, okazując wobec odmienności nie natrętną czy agresywną, lecz życzliwą ciekawość. Rozumie to Jacob, zachowujący się w czasie tych spotkań jak należy. Obie strony rozmawiają ze sobą tak, jak powinno się rozmawiać z wnukiem dawnych sąsiadów i dawnymi sąsiadami dziadka.

Tymczasem studenci nagrodzili Jacoba za *celną obserwację i ujmujące poczucie humoru*. Chyba właśnie?

Dla informacji szanownego ostatniego rzędu dodam, że w dokumencie „Dworzec Gdański" mieszkający od prawie 40 lat w Izraelu przymusowi emigranci z Polski wspominając przeszłość używają określeń: *miał aryjski wygląd*, lub *wyglądał jak Polak*. Po prostu od *aryjskiego wyglądu*, czyli *niewyglądania na Żyda* zależało kiedyś jak kogoś postrzegano (nie mówiąc o tym, że w czasie wojny mogło od tego zależeć życie). Ta starsza pani udziela więc Jacobowi ważnej informacji o sytuacji jego dziadka w tym mini społeczeństwie. Natomiast Jacob w rozmowie, którą drukujemy w tym numerze „Kina" mówi tak: *Z moją dziewczyną, katoliczką, czasami porównujemy nasze religijne korzenie*. Też z ujmującego poczucia humoru? No i Jacob w tejże rozmowie: *W Danii po pierwsze nikt nie otworzyłby mi drzwi, po drugie nikt by ze mną nie rozmawiał, a po trzecie nie wyraziłby zgody na sfilmowanie ani publiczną prezentację gotowego materiału.*

Studenci nagrodzili film Jacoba za coś jeszcze: *determinację w poszukiwaniu rodzinnej pamiątki*. W tym momencie słychać śmiech już nie studentów, lecz owego ironisty – ducha poplątanej historii. Szanowni studenci: dziadkowie Jacoba zamieszkali po wojnie we Wrocławiu. Czy przypuszczaliście, że przywieźli ten solidny, dębowy mieszczański kredens z jakiegoś miejsca, w którym udało im się przetrwać wojnę? Nic wam to nie powiedziało, że mama Jacoba prosi go w telefonicznej rozmowie, by przestał szukać tego mebla, bo kiedyś cieszył Niemców, potem ją a teraz kogoś innego? Drodzy studenci, to był po prostu kredens poniemiecki, zapewne jak całe wyposażenie mieszkania, do którego dziadkowie Jacoba wprowadzili się po wojnie. Mama Jacoba wspomina kredens z sentymentem, bo kojarzy się jej z dzieciństwem, ale *pamiątką rodzinną* nazwać go w żaden sposób nie można. Jeżeli – to jakiejś innej rodziny, niemieckiej, o której nic jednak nie wiemy.

Myślę, że gdyby Jacob znalazł ów kredens i wsunął mu studencki werdykt do szuflady – stary, zacny, poniemiecki grat tak by się zatrząsł ze śmiechu, że mógłby się wreszcie, po latach cierpliwego znoszenia zmiennych kolei losu, rozlecieć na kawałki.



swoimi słowami

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Jak kochać Polskę

Pochyliłem się nad ladą bukinisty, jakbym wiedział, że coś tam na mnie czeka. I był. Egzemplarz w taniej, miękkiej okładce, wyszmelcowany, pożółkły, grubszy niż „Hrabia Monte Christo". Bukinista spojrzał z szacunkiem: – *Niczego nie brakuje, podkleiłem strony!* Kiedyś nie doceniałem tej książki, pomimo rekomendacji Gombrowicza. Teraz w autobusie 109 czytałem warszawską epopeję jednym tchem, trochę ukradkiem, jakbym otwierał pornografię albo modlitewnik. Sąsiad, młody, w kombinezonie roboczym, zerknął przez ramię, rozpoznał: – *Czytałem, świetne.*

Szanowny panie redaktorze, mam niewątpliwy zaszczyt oznajmić panu, że Zorro pojawił się w Warszawie... Teraz? W tysiąc dziewięćset pięćdziesiątym czwartym roku? Pod koniec ostrej zimy? Wśród przepełnionych tramwajów? Wśród trosk o zwiększenie powierzchni mieszkalnej i podniesienie produkcji artykułów konsumpcyjnych?

Co takiego jest w „Złym" Tyrmanda, że po tylu latach wciąż działa, imponuje? Taką przyjemność sprawić czytelnikom i sobie! Pominąć ustrój, zostawić rzeczywistość, a wszystko przerobić w legendę. Tyrmand zrobił to, co w swoim umyśle robiła większość mieszkańców tamtego kraju. Mówię *tamtego*, choć to był ten sam kraj, te same chodniki, krawężniki. Dziś obok *kremowego giganta PKiN* wyrastają inne giganty – wcale nie piękniejsze, obojętne.

Z opisów Tyrmanda bije gwar „Kameralnej", pył odbudowy, kiedy to *warszawiacy wdychali cztery cegły rocznie*, odór bram, podejrzany zapaszek ruin, w których urzędowały *gruzinki*. Emanacją tego świata jest mityczny Zły, który stał się Dobry. Niepozorny Henryk Nowak, nawrócony zbrodniarz, który *niesie pomoc*. Ta książka też niosła pomoc, odczarowywała. W czasach, gdy w księgarni nie można było kupić atlasu świata, żeby nie budził niepożądanych tęsknot, bohaterowie Tyrmanda oddają się *flanowaniu* Marszałkowską, w rozmowach cytują Anatola France'a. Wiszący ni stąd, ni zowąd w „Kameralnej" plakat zachęcający dziewczęta do wstępowania do Służby Polsce działa na nich w podobny sposób, jak na nas reklama sieci komórkowej: nie znaczy nic, jest częścią pejzażu. I to jest prawda o przeżywaniu tamtego czasu.

„Złego" nie można normalnie kupić w księgarni – jakieś problemy spadkowe. Za to w nagrodę przypadł mu los lektury podziemnej, poszukiwanej, niemal zakazanej. Podobno będzie ogłoszony konkurs na scenariusz filmowy o Warszawie Tyrmanda. Mam kandydata na reżysera „Złego", lepszego niż Mel Gibson, typowany kiedyś do „Sobieskiego pod Wiedniem": Quentin Tarantino.

Śmiałość Tyrmanda w stosunku do wizji Peerelu, upowszechnianej przez dzisiejszych lustratorów historii, polegała również na tym, że zapisał radość życia, uśmiech ulicy. *Ulica ożywiała się, coraz więcej młodych, rozhałasowanych postaci wysypywało się z bram Uniwersytetu, z domu Zrzeszenia Studentów Polskich. Na wysokim krawężniku przed ASP siedziała grupa młodych plastyków (....) chłopcy i dziewczęta obejmowali oburącz wysoko uniesione kolana i demonstrowali tak olśniewające i nieoczekiwane kolory pasiastych skarpetek. Ubrani byli w brudne, poplamione niezliczonymi zygzakami farby i gliny granatowe i białe fartuchy, pełne napisów i śmiesznych symboli, z czerwono-żółtych bawełnianych koszul wyłaniały się mocne, opalone ramiona, pod czarnymi pulowerkami rysowały się młode dziewczęce piersi, białe zęby błyskały w niemądrym, szczęśliwym uśmiechu.*

Historię tzw. Peerelu odtwarza się dziś na podstawie ubeckich dokumentów, a to tak, jakby Warszawę Prusa poznawać wyłącznie z akt carskiej Ochrany. Tyrmand pokazał, że na ulicy, na uczelni, w autobusowym tłoku czy w świecie *prywaciarzy*, nie działało narzucone prawo. To nie był świat orwellowski – nawet wtedy, w roku 1954. Świat tej powieści ma pełną skalę zła i dobra, przez co wymyka się ówczesnym stróżom moralności. Bo trzeba pamiętać, że tamten ustrój polegał na nieustannej kontroli moralności publicznej. To był taki poprawczak, gdzie nikt nie słuchał wychowawców.

Ostrożnie z tymi moralistami: malują czarno-biały świat, osądzają go, mistyfikują przeszłość, tworzą obraz wroga, ale niejeden marzy o tym, żeby mnie wziąć za twarz, mówić, jak mam myśleć, w co wierzyć, jak kochać Polskę. Gdy słucham dzisiejszych neoendeków, pogrobowców ONR i Młodzieży Wszechpolskiej, którym udało się dojść do władzy, widzę w nich wcielenie moralistów spod znaku ZMP. Chociaż nie, to krzywdzące dla ZMP porównanie. Kazimierz Kutz opowiada, że na obozie międzyuczelnianym w Jadwisinie w roku 1953 oni, zetempowcy, wśród których był i Cybulski, i Grotowski, urządzali dzikie happeningi. Total się kończył, już wtedy. Kiedy przyjechał do nich minister Sokorski, zadawali mu pytania, za które w ZSRR można było pójść do łagru. Nie bali się. Byli elitą. Rzecz w tym właśnie, że Polska się nie bała. Miała rozbudowane warstwy elit. Do takiej warstwy, która wyrobiła sobie w socjalizmie specjalną niszę, należy powieściowa Olimpia Szuwar, *kobieta dorodna przed czterdziestką*. Prowadząc doktora Halskiego z Kameralnej do swego buduaru, zwierza mu się, że przed wojną, jako młoda dziewczyna *wiedziała tylko, co to zwycięstwa w miłości*, we wrześniu '39 *pragnęła zwycięstw militarnych i kariery siostry miłosierdzia*, dopiero za okupacji odkryła swoje prawdziwe powołanie: handel. I to jej zostało. *Namiętność handlowania to motor mego życia...*

Kolekcjonuję ludzi, którzy pamiętają Odwilż. Fascynuje mnie tamten czas otwierania się wolności po czteroletniej rewolucji kulturalnej. Jeszcze Katowice nazywały się Stalinogrodem, jeszcze AK-owcy siedzieli w więzieniach, choć za chwilę miało upomnieć się o nich zetempowskie „Po prostu". W „Przeglądzie Kulturalnym" ukazał się skandaliczny „Pamiętnik uczennicy", która miała gdzieś moralność socjalistyczną.

Kiedy Tyrmand opisuje uśmiech tamtego Krakowskiego Przedmieścia z czasów festiwalu młodzieży, przypomina mi się niecenzuralny uśmiech z ciut dawniejszej epoki, równie trudny dziś do oddania: śmiech okupacji. Przepełnione pociągi do Zakopanego, narty, kuligi na Krupówkach, jakby nigdy nic. Było w tym wszystko: i konspiracja, i handel, i bezczelna radość życia, nie pasująca do martyrologii. Dotknął tego klimatu Andrzej Munk w „Zakonnicy", trzeciej noweli „Eroiki", która nie weszła do filmu. Dotknął Wajda, w westchnieniu Maćka-Cybulskiego przy wódce nad barem: – *Stary, ale to były czasy!...* Ale to osobny temat – teraz mamy Odwilż.

Spotkałem niedawno w Paryżu człowieka, który przez swoje emigracyjne oddalenie wciąż ma dostęp do tamtego czasu. Intelektualista, krytyk, najbliższy współpracownik Jerzego Grotowskiego, siwy pan o wciąż młodych oczach: Ludwik Flaszen. Z grobową miną pyta mnie o dzisiejszą Polskę. A ja mu mówię, z czego ludzie się śmieją. Rozliczenie z komunizmem? *Panie!* – woła Flaszen – *Myśmy się z tym rozliczali od 1955 roku co najmniej! Społeczeństwo się bawiło. A my w naszym teatrze krytykowaliśmy je za to. Wyrywaliśmy z otępienia.*

7. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY

ERA NOWE HORYZONTY

Wrocław, 19-29 lipca 2007

międzynarodowy konkurs NOWE HORYZONTY
konkurs NOWE FILMY POLSKIE – wyłącznie premiery
konkurs POLSKIE FILMY KRÓTKOMETRAŻOWE
panorama kina współczesnego (50 filmów)
kino australijskie (ponad 30 filmów)
50 lat polskiej szkoły filmowej

Hal Hartley - retrospektywa
Federico Fellini - retrospektywa
Julian Józef Antonisz - retrospektywa

Kontakt:
Międzynarodowy Festiwal Filmowy ERA NOWE HORYZONTY
ul. Zamenhofa 1, 00-153 Warszawa
tel.: (48 22) 536 92 00, fax: (48 22) 635 20 01
festiwal@eranowehoryzonty.pl

www.eranowehoryzonty.pl

mecenas główny

Wrocław miasto spotkań

sponsorzy



patroni medialni



partnerzy główni



partnerzy



współorganizatorzy



organizator



sponsor główny

era

MOŻESZ WIĘCEJ



DAVID LYNCH

INLAND EMPIRE

LAURA **DERN** JEREMY **IRONS** KRZYSZTOF **MAJCHRZAK** KAROLINA **GRUSZKA**

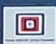
Absolutnie najlepszy film Davida Lyncha.
Le Monde

W KINACH OD 27 LIPCA

UNE PRODUCTION STUDIOCANAL EN ASSOCIATION AVEC CAMERIMAGE ET ASYMMETRICAL PRODUCTIONS "INLAND EMPIRE" LAURA DERN JEREMY IRONS JUSTIN THEROUX CASTING JOHANNA RAY
PRODUCTEUR ASSOCIE SABRINA SUTHERLAND COPRODUCTEURS LAURA DERN JEREMY ALTER PRODUIT PAR MARY SWEENEY ET DAVID LYNCH ECRIT ET REALISE PAR DAVID LYNCH

STUDIO CANAL WWW.MARSDISTRIBUTION.COM WWW.INLANDEMPIRECINEMA.COM WWW.DAVIDLYNCH.COM mars DISTRIBUTION

TVP 2



KINO ŚWIAT





















